LAURO AYESTARÁN

Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830

MONTEVIDEO

1943

CRÓNICA DE UNA TEMPORADA MUSICAL EN EL MONTEVIDEO DE 1830

DEL AUTOR

«DOMENICO ZIPOLI, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata».

LAURO AYESTARÁN

CRÓNICA DE UNA TEMPORADA MUSICAL EN EL MONTEVIDEO DE 1830

(**PREMIO IMPRESION** del Ministerio de Instrucción Pública, correspondiente al año 1940.)

EDICIONES CEIBO
Impresora L.I.G.U. - Paysandú 1011
MONTEVIDEO - 1943



EDICIONES CEIBO
Impresora L.I.G.U. - Paysandú 1011
MONTEVIDEO - 1943

A LA MEMORIA DEL
DR. JULIO LERENA JUANICÓ

INTRODUCCION

París, 1827.

«Hinquemos la piqueta en teorías, en poéticas, en sistemas. Echemos abajo el falso revoco que oculta el rostro del arte. No hay reglas ni modelo.» — Prefacio del «Crom well», de *Víctor Hugo.*

Montevideo, 1842.

«Muy temprano, apareció en las orillas del Plata el espíritu innovador; cuando recién acababa Víctor Hugo de dar á escena su primer drama — Hernani — ya publicaba D. Estevan Echeverría sus Consuelos. El momento era oportuno. La guerra de la independencia había terminado; y despojadas nuestras liras de la pasión guerrera que las ennoblecía y nacionalizaba, necesitaban armonizar su entonación con el estado de nuestro pueblo, que apuraba el caliz de la desgracia y estaba menesteroso de doctrina y de verdad». — Introducción a las «Poesías» de Adolfo Berro, por *Andrés Lamas.*

Arriesgado en verdad y hasta desalentador, sería establecer una valoración crítica de estas humildes manifestaciones de la música en el Montevideo de 1830, en función de ese gran río romántico que se precipita en Europa en el filo de 1800 y alcanza su mayor caudal en el mismo año en que aquí se jura nuestra primera carta magna y por la vieja Casa de Comedias pasan actores y cantantes, tonadilleros y cómicos de la legua. Sin embargo, bajo este aventurado pórtico quiero hacer entrar a los lectores para conducirlos luego al través de estancias humildemente dispuestas en cuya penumbra se escucharán antiguas voces familiares.

Vivamos en tanto un momento bajo el sol europeo de 1830.

Víctor Hugo gana la decisiva batalla del romanticismo en su turbulento «Hernani»; Chopin, pálido adolescente aún, dá a conocer en Varsovia sus dos conciertos para piano y orquesta; Musset publica sus ardientes «Contes d'Espagne et d'Italie»; Delacroix y el tierno inglés Turner empapan sus pinceles en las ideas y en la atmósfera del siglo; Berlioz sienta el principio de la «música a pro-

grama» — esto es: música, vehículo de ideas, sentimientos y paisajes, más aún que divino juego sensorial e inteligente de sonidos capaz de provocar una limpia emoción de jerarquía estética (Mozart) — en su deslumbrante «Sinfonía Fantástica»; Lamartine edita sus nostálgicas «Harmonies», mientras Mendelssohn compone el sutil tejido sinfónico de «La gruta de Fingal». Es, en una palabra, el Siglo Romántico vestido de punta en blanco con los atributos de su resplandeciente gloria.

Pero todo este grande historial del año 1830 en Europa, no es por cierto una realidad social y artística cohesionada y evidente. El lento discurrir del tiempo y una perspectiva histórica amplia, nos permiten reconstruir hoy las fuerzas imperecederas que movieron subterráneamente todo el romanticismo. Por la superficie corría otra vertiente más fácil y efímera. En 1830 el arte del salón no era ya más el arte de la calle. Ya habían pasado para la música, los dorados tiempos en que un aria que se oía en la empacada corte de Sanssouci de Federico el Grande, se repetía en la más humilde taberna entre el correr de los vasos de vino que una moza fresca y garrida transportaba en vilo. Mientras Schumann componía sus delicados y fuertes «Papillons», el gran público se entregaba a la melodía desenfadada de Gioacchino Antonio Rossini.

Y esta segunda corriente, más superficial, corrió hasta la América, bajó hasta la cuenca del Plata y golpeó con fuerza las puertas de nuestro Coliseo.

¿Cuál era entonces nuestro coeficiente cultural y artístico?

La musa fácil de don Franscisco Acuña de Figueroa se enseñoreaba de nuestro ambiente literario; junto con sus letrillas, epigramas y acrósticos, cada dos años presentaba solemne e irremediablemente un Himno Nacional de su cosecha abundosa para la aprobación del Superior Gobierno. (1) Las composiciones en verso aparecidas en los periódicos de la época, un unipersonal de Manuel Araúcho «Fillán, hijo de Dermidio», editado en ese año por la Imprenta de la Caridad y sobre todo «El Parnaso Oriental ó Guirnalda Poética de la República Uruguaya» comenzado a publicar en 1835, en Buenos Aires, son la guía más segura para visitar los lugares literarios de aquellos tiempos; «guía de pecadores» se podrá decir de éste último en muchos casos, pero de todas maneras de entre sus páginas se salvan algún viejo diálogo de Bartolo Hidalgo o alguna

(1) El 27 de Abril de 1928, Francisco Acuña de Figueroa presenta por primera vez un Himno Nacional para su aprobación oficial, con música «de uno de los más hábiles profesores de Buenos Ayres». (Documento transcripto en «La Cruzada Libertadora», de Carlos Blixén, pág. 51. Montevideo, 1895).

composición de mayor entonación del Presbítero Juan Francisco Martínez, de los Araúcho o del doctor Carlos Gerónimo Villademoros.

En 1830, un sabio de verdad, Dámaso Antonio Larrañaga, ciego ya, dictaba sus fábulas amables. Comenzaba en ese mismo año la inmigración argentina de la época rosista, personalidades las de estos exilados que más tarde van constituir la pléyade de los primeros románticos del 1840 a quienes ha de alentar la noble prosa de don Andrés Lamas, en cuya «Introducción» a las «Poesías» de Adolfo Berro, va a establecer un verdadero anticipo de sagacidad históricoliteraria dentro del arte latino-americano recién en sus albores.

Esta trancisión entre el academismo colonial post-clásico — no por cierto, dorado clacisismo — y una primaria concepción romántica, comienza a obrarse a partir de esta fecha. He escogido deliberadamente un solo año, el de 1830, para dar a conocer un anticipo a una «Historia crítica de la música en el Uruguay desde el coloniaje hasta nuestros días», por tratarse de un momento en el que, al lograrse una estabilización política de la República Oriental, — conviene decir no obstante, que la unión del país es todavía ficticia, — se logra consecuentemente otra estabilización en el orden cultural y más concretamente en el orden musical. Estabilización creadora que no sedentaria es ésta. La Jura de nuestra primera carta magna y la ascensión al poder de nuestro primer presidente constitucional, traen aparejadas una ordenación en la actividad escénica de la Casa de Comedias. Si bien el cómodo montevideano había visto, sin inmutarse mucho, pasar por encima suyo oscuras tormentas, había canjeado varias veces su libertad por un tranquilo y dorado bienestar durante las dominaciones portuguesa y brasileña. Aquella libertad tan efímera que habían gestado los turbulentos hombres de la patria vieja, reverdeció a partir de 1825 desde la campaña y el habitante de esta «muy fiel y reconquistadora» se encontró hacia el año 1830 dueño de un alto destino propio.

Este último año no es precisamente el de mayor brillantez del período que llega hasta la Guerra Grande a cuyo final vuelven a trasmutarse los valores culturales, pero es en cambio el amanecer de nuestra cultura musical; el montevideano empieza a oír musica — desde luego la segunda corriente superficial que ya hemos puntualizado — que se hace en Europa, interpretada por ejecutantes europeos de excelente categoría; un aria de Cimarosa, un trozo de las primeras óperas bufas de Rossini se repetían — especialmente de este último — a los pocos años de haberse estrenado en Europa. Se inicia un movimiento hacia la vetusta sala de la Casa de Comedias donde Casacuberta emociona fuertemente en el «Otelo» y Joaquín

Culebras divierte en «El sí de las niñas». Poco a poco el teatro se convierte en una necesidad cotidiana hasta llegar, en ese período que va desde 1830 hasta la Guerra Grande, a darse en algunos momentos hasta veinte funciones de ópera por mes.

En hablando de música, la temporada de 1830 se desenvuelve bajo el signo jocundo de Rossini, pero de un Rossini de primera mano. En el mismo año en que el maestro italiano se instala en París, el montevideano oye su música aun sin aventar por el diario manoseo a que más tarde se la sometiera. Diecinueve representaciones operísticas se dan en ese año; excepción hecha en dos oportunidades en que se pone en escena «El Coradino» de Pavessi, compositor italiano de escaso volumen, el resto de ellas fueron dedicadas al repertorio del hoy casi desplumado «Cisne de Pesaro».

En este año se canta por primera vez una ópera en Montevideo.

La verba turbulenta y amable de Rossini, donde el humor corre a gruesos chorros, constituyó la delicia del montevideano de 1830 que quizás no estuviera capacitado para reparar en el corto vuelo y en la cómoda y despreocupada posición estética de aquél. Pero enorme injusticia sería exigirle al público de la Casa de Comedias un profundo acento crítico cuando ignoraba los auténticos monumentos románticos de esos tiempos y cuando en aquella sazón París, Viena, Londres y Roma, reían ante la facundia del compositor italiano.

Y eso que hacía apenas tres años que Beethoven yacía olvidado, no por desconocimiento sino por desprecio, en un verde y grave cementerio de las afueras de Viena...

CAPITULO I

LA CASA DE COMEDIAS

Nuestro lector va a tener que remontarse hasta el año 1793. Vamos a tener que conducirlo por las coloniales calles de Montevideo. Tendrá que resignarse a que le vistamos con entallada casaca, sombrero de copa no muy alto, ajustado calzón, medias hasta la rodilla y fulgurantes hebillas en los zapatos. Toma por la calle del Fuerte y se dirige hacia un gran barracón con techo de tejuela, a dos aguas, cuyo frente mira hacia el Este. Atraviesa una de las dos grandes puertas del frente y penetra en el interior. Se dirige hacia uno de los palcos laterales; su esclavo negro, minutos antes, le ha traído una silla desde su casa que allí ubica «para su merced, el amo» y sobre ella se instala ceremonioso. Son las siete y media de la tarde pero la función no ha dado aún comienzo. En uno de los palcos de honor, los cabildantes murmuran por lo bajo no se qué intriga contra el gobernador que ha anunciado vendría al espectáculo, pero que ya comienza a hacerse esperar más de lo que la cortesía autoriza. Se levanta por fin el Alcalde de Primer Voto don Josef Cardoso, bate las palmas para dar comienzo a la función, pero el telón permanece inmutable. Por fin, vuelve a sentarse, mohino y colorado el rostro, y sigue la intriga a media voz en el palco de los cabildantes.

Son las nueve de la noche; las gentes del patio vuelven la cabeza; acaba de entrar Antonio Olaguer y Feliú, el Gobernador; toma asiento en el palco del centro no sin antes saludar con media sonrisa a los cabildantes que responden con una fría inclinación de cabeza. Este a su vez bate las palmas, se levanta al instante el telón y sale el tonadillero. El espectáculo ha dado comienzo.

Esta mortificante escena se repite muchas noches y es origen de los primeros conflictos entre el gobernador y los ediles, hasta que llega un día — el 15 de Diciembre de 1793, para ser más precisos — en que a los cabildantes se les ha cerrado con candado la puerta para ellos reservada, por orden del gobernador don Antonio Olaguer y Feliú, y se encuentran de pronto en medio de la calle «hechos

la irrisión del pueblo» (1). Y para dar todavía un tono más subido a esta burla sangrienta, al día siguiente el propio Gobernador, adoptando un socarrón aire de ausencia, les reconviene a los cabildantes por... no haber asistido a la función.

Se inicia entonces un violento proceso ante la Real Audiencia entre cuyos oficios aparece como al descuido una noticia que por largos años se ignorara con precisión: que Olaguer y Feliú «á su arbitrio, y sin consulta, acuerdo, ó noticia del cavildo dispuso en el año 1793, establecer diversion publica de Comedias, quando hasta entonces no las avia avido». (2)

Según se deduce, pues, en 1793 se inauguran las funciones teatrales en la Casa de Comedias. Isidoro De-María afirma que fué en 1794, bajo la gobernación de Joaquín del Pino. Doblemente equivocado se hallaba nuestro antiguo cronista: el 15 de Diciembre de 1793 ya se origina la primera gran disputa entre el Gobernador y los cabildantes en torno a las funciones de la Casa de Comedias y además es bien sabido que Del Pino abandona la gobernación de Montevideo cuatro años antes de esa fecha.

Un sabroso expediente que se conserva en la Escribanía de Gobierno y Hacienda nos aclara la duda acerca de los motivos que provocaron su erección. (3) En 1806 don Manuel Cipriano de Melo y Mencía, natural de Lisboa y connaturalizado en actos de su Majestad Católica, casado con doña Ana Joaquina de Silva, de la Colonia del Sacramento, y Segundo Comandante del Resguardo de la Aduana de Montevideo, hace testamento ante el Escribano de su Majestad y declara entre sus bienes raíces la propiedad de la Casa de Comedias a la que fué impulsado a construir por don Antonio Olaguer y Feliú y don Antonio de Córdoba, Gobernador y Comandante del

(1) Ver apéndice N.° 1.

(2) Ibídem.

(3) Testamentaría de Manuel Cipriano de Melo, Escribanía de Gobierno y Hacienda, año 1813 N.° 45 fs. 186. Ver apéndice N.° 2. En honor a la verdad y sin pretenciones de atribuirme un hallazgo providencial, cabe anotar que en dos oportunidades he visto referirse al susodicho documento. En «El Universal» del jueves 30 de Junio de 1831, en un artículo sobre el interés que despierta la Compañía Lírica de los hermanos Tanni, se expresa lo siguiente: «La fundacion del nuestro [Coliseo] fué sugerida al finado D. Manuel Cipriano de Melo, por el gobernador Español de esta Plaza con objeto de distraer al pueblo de las ideas de libertad, el principio de la revolucion francesa como nos consta en un documento curioso que existe, como otros muchos olvidado y lleno de polvo en cierto archivo...» Por segunda vez, en Noviembre de 1941, el señor Ariosto Fernández, en una conferencia sobre el teatro en la colonia, pronunciada durante el ciclo de «Jornadas de Teatro» organizadas por la «Universidad Popular» en Montevideo, se refirió al mismo.

Río de la Plata, quienes le animaron «a que hiziese dicha Casa de Comedia, en un corral arquilado, para divertir los animos delos habitantes de este Pueblo que podrian padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motibo dela libertad, que había adoptado la República Francesa». Este documento trae aparejada una trascendental importancia para el estudio de la influencia de la Revolución Francesa en una causal remota de la independencia nacional.

Tarde llegó para Montevideo, en relación con otras ciudades de la América Hispana, el ejercicio y el goce del juego escénico, pero cuando sonara la hora de su destino para nuestro pueblo, ello vino impulsado por una corriente del empuje de la Revolución Francesa. En efecto, 200 años hacía que Méjico contaba ya con su Casa de Comedias, cuando don Manuel Cipriano levantara su modesto corralón en la calle del Fuerte. Alrededor de 1600 funcionaba en Lima el «Corral de Santo Domingo». En 1616 Potosí contaba con su «Coliseo de Comedias». Un año antes de la fundación del nuestro, un cohete disparado desde el atrio de la iglesia de San Bautista, incendió el «Teatro de la Ranchería» de Buenos Aires que contaba, al producirse este desgraciado accidente, 14 años de existencia. (1)

Nuestra Casa de Comedias fué levantada en un predio existente en la calle del Fuerte (hoy 1.° de Mayo) de propiedad de don Francisco Oribe y de la Mariscala doña María Francisca de Alzáibar, por Manuel Cipriano de Melo, para cuyo efecto y por orden del Gobernador que le instara a su erección, tomó cuatro mil pesos de los fondos de la caja del Regimiento de Infantería, suma que garantizó hipotecando algunas casas suyas.

En el año 1793 abrió sus puertas el nuevo Coliseo. Unos breves apuntes del gran calígrafo y dibujante, vasco de nacimiento pero oriental por obra y honor, Juan Manuel Besnes e Irigoyen, son los más auténticos recuerdos físicos de la casa.

En el año 1879 comenzóse a demoler y una fotografía tomada poco tiempo antes nos da una idea acabada de la fábrica del edificio que al través de innúmeras refacciones quedó inmutable en su disposición general. Su techo de tejuelas a dos aguas quedó hasta sus últimos momentos como vestigio curioso de su prosapia colonial. Interiormente poseía un patio o platea de piso de ladrillo portugués raspado, a ambos lados sendas hileras de palcos hasta formar el número de 40, y una cazuela. Sus tipos de localidades eran siete: palcos altos y bajos, lunetas de 1.ª y 2.ª fila, bancos, cazuela y gradas.

(1) Ver: «Orígenes del Teatro en Hispano - América» de José Torre Revello, publicado en «Cuadernos de Cultura Teatral», editados por el «Instituto Nacional de Estudios de Teatro», Cuaderno N.° 8, pp. 39 a 64, Buenos Aires, 1937.

Dice Antonio N. Pereira (1) que «No era nada extraño que los quinqués goteasen y mancharan a los que se hallaban en las lunetas y viesen sus ropas perdidas».

En los primeros tiempos la actividad de la Casa de Comedias era en extremo escasa; apenas si se daba una representación en los días festivos cuando había cómicos en plaza y durante la cuaresma se cerraban sus puertas, que recién después del Sábado de Gloria volvían a abrirse.

Las primeras guerras de la Independencia no alteraron en mucho su buen funcionamiento, pero durante las dominaciones portuguesa y brasileña, ellas acrecentaron en número y calidad. La dorada corte lusitana presidida por el Barón de la Laguna, fomentó grandemente la actividad escénica, haciendo venir desde Río de Janeiro a los cantantes y actores italianos que por allí pasaban. Cuando Lecor se traslada a Canelones y Montevideo queda en poder de los brasileños, Massoni y Massini ofrecen el primer gran concierto sinfónico, sobre el que se hablará en el capítulo que sigue. Las guerras de la segunda independencia tampoco alteran esas actividades, antes por el contrario, las afianzan para llegar en 1830 a un estadio luminoso y ordenado.

Después del Sábado de Gloria de la Semana Santa de 1830, se abrió un abono para la temporada teatral por el empresario a la sazón don Antonio González, cuyos precios por función, a título de curiosidad voy a transcribir: (2)

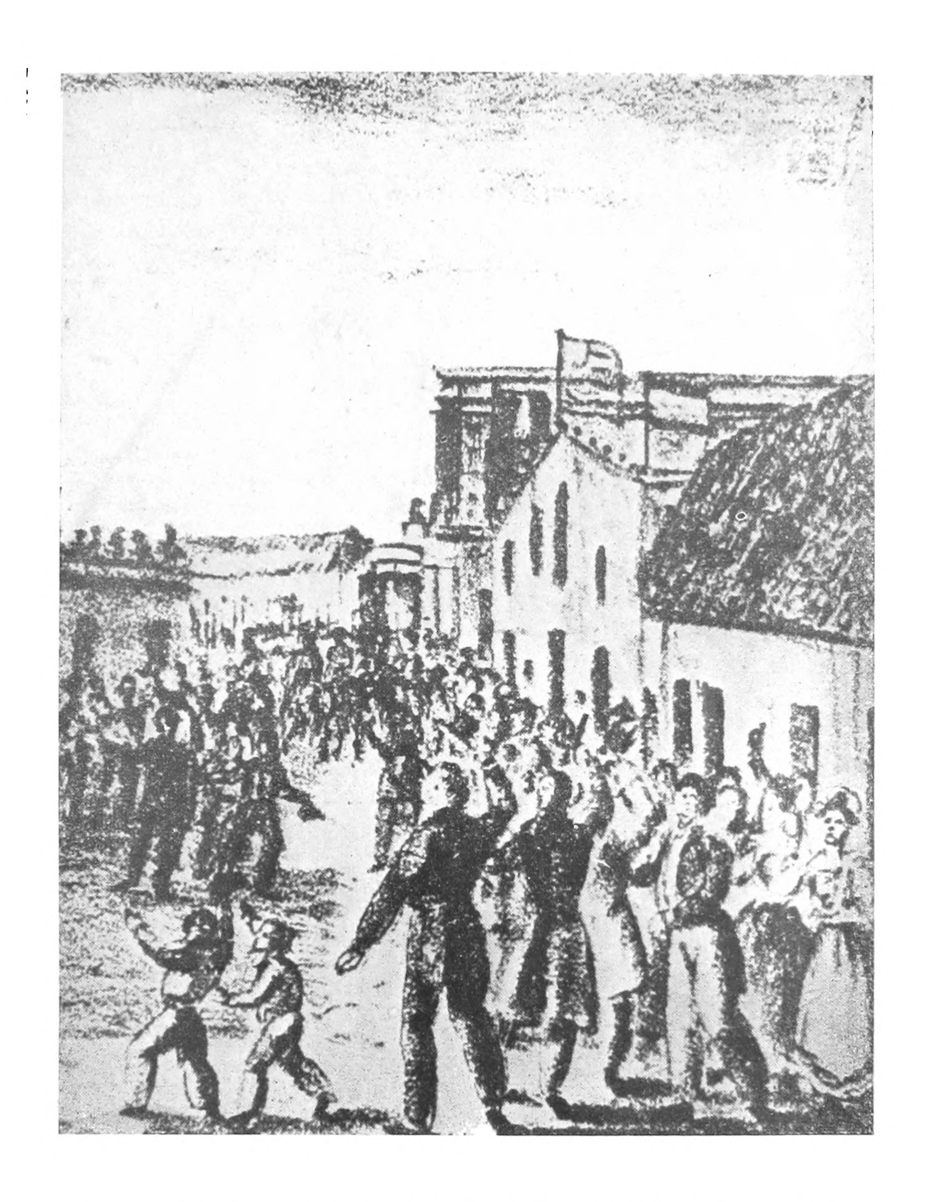
Por funcion	*Pesos*	*reales*
Palcos altos	2,	4
Palcos bajos	2.	
Lunetas 1as.		5
Lunetas 2as.		4
Banco		2
Cazuelas		2
Gradas		1

A partir de esa fecha quedan instauradas definitivamente las actividades escénicas que más adelante se detallarán.

La actividad musical propiamente dicha fué evolucionando desde la primitiva tonadilla colonial de raíz española, hasta el repertorio de la gran ópera a la sazón en Europa. En Buenos Aires, ya en 1824 se pone en escena la primera ópera. Pero estas compañías

(1) «Recuerdos de mi tiempo», de Antonio N. Pereira, p. 22.

(2) «El Universal», 6-IV-1830.



LA CASA DE COMEDIAS EN 1838

(Fragmento del carbón de Besnes e Irigoyen "Entrada del general Rivera en Montevideo, el 11 de noviembre de 1838") publicado en "Iconografía Uruguaya" de Horacio Arredondo (hijo) El edificio embanderado es la . Casa de Comedias.)

que van a llegar al Río de la Plata, recién se presentarán en forma cohesionada para dar una función operística completa en Montevideo hacia el 1830. Antes de esa fecha se realizaban espectáculos de ópera, muy curiosos: se tomaba una partitura: «El barbero de Sevilla» — como ocurrió, por ejemplo, el 28 de Enero de 1829 — y se cantaban casi todas sus arias, dúos, tercetos, etc., con excepción de los recitativos e intermedios instrumentales, aún cuando la obertura fuera siempre ejecutada. Los actores salían a escena en traje de carácter, decían su parte, y luego, «mutis por el foro». Caía el telón y al levantarse después, aparecía otro personaje a hacer lo mismo con otro trozo. En este sentido me place transcribir este conato de crítica firmado por «Unos que piensan entender algo en estas materias»; (1) con respecto a la actuación de la cantante señora de Foresti que dice así: «Una de las cosas que contribuyeron á obscurecerle fue la otra comparacion que naturalmente se hizo de lo deslucido de su traje con el brillante y elegante de aquellas otras señoras [aquí se refiere a la Caravaglia y a la Schieroni]. Es cierto que aquellas representaban personages heróicos y esta una campesina en el primer duo, y una esposa en su propia habitacion en el segundo, y en la aria; mas las paredes de una habitacion doméstica en el teatro son transparentes, y las rústicas de las óperas muy coquetas. Agregase á esto que no comprendiendo la mayor parte del auditorio el asunto de dichas piezas su vista se considero defraudada del brillo y elegancia del trage».

No le hagamos cargo al habitante montevideano de entonces de esta flagrante confesión de sus debilidades por el aparato y la vestimenta, más aún que por el limpio y alto goce estético; en otros momentos, ese mismo vocero que recién nos hacía lamentar la pobreza indumentaria, levanta su voz con dignidad y exige a la administración de la Casa de Comedias, la repetición de obras como el «Condenado por desconfiado» de Tirso, o la entonces novedad «El sí de las niñas» de Moratín, en lugar de tan jocosos como vulgares sainetes, mengua del buen teatro, de la especie de «A un engaño otro mayor» o sea «El barbero que afeita el burro».

(1) Ver apéndice N.° 3.

CAPITULO II

DE COMO EN MONTEVIDEO SE INICIABA ANTIGUAMENTE LA ACTIVIDAD MUSICAL DE TODO EL RIO DE LA PLATA

He aquí de cómo en Montevideo se iniciaba antiguamente la actividad musical de todo el Río de la Plata.

Hacia el año 1822 las temporadas teatrales comenzaron a estabilizarse definitivamente. En tiempos de la dominación portuguesa la Casa de Comedias tuvo indudablemente un historial brillante. Los habitantes montevideanos, cómodos y pacíficos, asombrados por el lujo de la civilización portuguesa, no sintieron mayormente su trancisión al dominio brasileño que se obra en ese mismo año. En Setiembre, Lecor se establece en Canelones, y Maldonado se convierte en el gran puerto lusitano, pero la Casa de Comedias no cierra sus puertas.

La temporada teatral duraba desde la Pascua de Resurrección de cada año hasta la cuaresma del otro, época ésta en que la población dejaba de concurrir a toda clase de espectáculos. Y como las compañías europeas se presentaban en Río de Janeiro a principio de temporada, pasaban luego por Montevideo y se dirigían por último a Buenos Aires, he aquí de cómo los porteños empresarios venían muchas veces a ésta para contratar actores y cantantes según el éxito que estos hubieran tenido en nuestro Coliseo. Montevideo, como puerto obligado, era pues el origen de la actividad escénica bonaerense.

Así tenemos el caso de Santiago Massoni, célebre violinista italiano, discípulo de Paganini, y el de Esteban Massini, compositor e instrumentista de varias especialidades, quienes pasan por Montevideo y ofrecen en ésta un concierto antes de presentarse en Buenos Aires.

En efecto: en el periódico montevideano «El pacífico Oriental» del viernes 24 de Mayo de 1822, he encontrado lo siguiente en una prosa deliciosamente arcaica:

«Los señores Masoni y Masini profesores de bien conocida reputacion en la música, y ultimamente llegados á esta ciudad, tienen el

honor de informar á los dignos y beneméritos habitantes de la hermosa Montevideo, que movidos de la protección y generosa acogida que tienen en este suelo dichoso las bellas artes, y el buen gusto se proponen ejecutar en la sala de la escuela Lancasteriana á las 8 de la noche del 3 del proximo venidero Junio un concierto de música instrumental, y vocal en que esperan dejar satisfechos á sus favorecedores con un divertimiento, en que se observará la siguiente descripción.

«Primera parte. Una pomposa sinfonia del mejor y más moderno gusto. Un concierto de violino del célebre Rode. Un dúo de guitarra y clarinete de la composición de Massini. Un dúo de guitarra y violino. Ultimamente Madama Masini cantará una excelente ária acompañada de piano-forte.

«Segunda parte. Una armoniosa sinfonía de la acreditada composicion del maestro Radicati. Un solo de flageolet doble suavísimo instrumento de reciente invención. Unas variaciones de guitarra de la primorosa mano del maestro Caruli. — Unas variaciones de violino, y además de lo espuesto varias otras piezas de música de la más gustosa escosa, y que naturalmente merecerán la ilustrada aprobación de los señores concurrentes.»

Tres meses después, el 15 de Octubre de 1822, se presentaba por primera vez Massini en Buenos Aires y en Diciembre del mismo año llegaba a esa ciudad Massoni proveniente también de Montevideo.

Así ocurre, más tarde, con casi todos los actores y cantantes europeos. Bien es verdad que en Buenos Aires las compañías permanecían un mayor tiempo y las actividades escénicas eran de tiro largo, pero de todas maneras, por una razón geográfica, Montevideo era una plaza de selección donde hacían sus primeras armas rioplatenses los intérpretes extranjeros.

En algunas oportunidades los empresarios del Coliseo bonaerense contrataban directamente en Río los cantantes y actores, pero salvo algunos casos, casi todos ellos, se presentaban primeramente en ésta, y en nuestra Casa de Comedias formaban compañía los directores de la vecina orilla.

No he tomado al azar los nombres de Santiago Massoni y Esteban Massini para demostrar tal aserto. Es que ambos son figuras de primera magnitud en el escenario artístico bonaerense.

Massoni había oído a Paganini en Italia y se llamaba a sí mismo discípulo de él. Hasta la venida de Sarasate al Plata en 1870, no se había oído tocar el violín de una manera tan asombrosa, y aún contando a Sívori que llegara antes que el célebre violinista español. Notable director de orquesta, sus especialidades eran Gluck y Mo-

zart, cuyas oberturas ejecutaba a menudo en Buenos Aires. El 8 de Febrero de 1827, fecha de oro en los anales de la cultura rioplatense, dirigió en la vecina orilla el «Don Juan» de Mozart, cantado por elementos que más tarde vamos a encontrar en Montevideo y algunos que ya habían intervenido en nuestro Coliseo. (1)

En ese mismo año de 1827 pasó a Chile, donde permaneció dos años, emigrando luego al Perú. De su obra creadora han quedado los nombres — aún no se han hallado las partituras — de dos ensayos sobre la aplicación del folklore latino-americano a las formas universales: sus «Variaciones sobre el Gallinazo» y «Variaciones sobre el Cielito», ésta última que vendría a ser de una fundamental trascendencia para el estudio de nuestra primera y más auténtica manifestación folklórica.

En cuanto a Esteban Massini, era éste un músico acabado como artesano y como artista de los sonidos. Dirigió a toda una generación de músicos argentinos. El año 1830 dió a conocer, en Montevideo, la partitura de una canción patriótica suya, (2) y sus otras composiciones — que figuran en el Cancionero Argentino de 1837 — «La tórtola viuda», «La despedida de Barracas» y «El Desamor», constituyeron bien cuidadas partituras de enorme popularidad en nuestro medio. En el año 1835 compuso su luego célebre «Himno de los Restauradores» (3) con letra de José Rivera Indarte, escrito originariamente para canto y piano, que más tarde instrumentó para gran orquesta y transcribió para varios instrumentos. En tiempos de Rosas su «Himno de los Restauradores» gozó del más amplio predicamento.

(1) El reparto completo del «Don Juan» de Mozart cantado en Buenos Aires el 8 de Febrero de 1827 fué el siguiente:

Don Juan	Pablo Rosquellas
Doña Ana	Angelita Tanni
Don Octavio	Cayetano Ricciolini
El Comendador	Miguel Villamea
Doña Elvira	Isabel Ricciolini
Leporello	Miguel Vaccani
Maseto	José A. Viera
Zerlina	María Cándida Vaccani

Director de orquesta: SANTIAGO MASSONI

(2) Ver apéndice N.° 4.

(3) «Himno de los Restauradores / DEDICADO / Al Ex.° S.or Brigadier General / Restaurador de las Leyes / Gobernador y Capitan General de la Provincia de Buenos Aires / D.n JUAN MANUEL DE ROSAS / Palabras de José Rivera Indarte / Música de Estevan Massini / En la Imprenta del Comercio Litografía del Estado / Calle de la Catedral N.° 17 / Buenos Aires / 1835» (Partitura publicada en «Juan Manuel de Rosas, su iconografía», de Juan A. Pradere, p. 86).

CAPITULO III

LA TEMPORADA DE 1830

A los siete años de haberse estrenado en Europa «Semíramis», de Rossini, un dúo de esta ópera se oye en el escenario del ya viejo Coliseo al través de las frescas gargantas de Angelita y Marcelo Tanni. Ello es un índice del adelanto y de la avidez de novedades del montevideano de 1830 con respecto a la actividad operística de los escenarios europeos.

Durante ese año de 1830 se pusieron en escena en la Casa de Comedias un total de *diecinueve óperas* y se oyeron *nueve conciertos* vocales e instrumentales, amén de la inevitable Sinfonía que el maestro Antonio Sáenz dirigía al comienzo de cualquier espectáculo, de los himnos o canciones patrióticas y de la danza y tonadilla escénicas que servían a manera de interludio entre la comedia o tragedia y el sainete.

Liquidados que fueron los oficios religiosos de la Semana Santa de 1830, el empresario a la sazón y conocido actor don Antonio González, dió comienzo a la temporada musical el 6 de Mayo con un gran concierto vocal e instrumental que interpretaron los hermanos Tanni y Luis Foresti. A los pocos días se montó, en función extraordinaria del 14 del mismo mes, la ópera en dos actos de Rossini «El engaño feliz» a cuyo título se agregó, al empedernido estilo de aquellos tiempos, este otro: «o sea El triunfo de la inocencia», con lo cual quedaron más o menos enterados del asunto los desprevenidos oyentes del 1830.

Por primera vez en la historia de nuestra cultura musical se puso en escena una ópera completa. «L'inganno felice» tenía ya 18 años de edad. Habíala compuesto Rossini en su mocedad, alrededor de 1812. (1) Era su tercera ópera y ya apuntaba en ella sus cualidades de bufo para la música escénica. El libreto compuesto sobre el clásico y necesario «imbroglio» de la ópera cómica italiana, era

(1) En 1812 Rossini compuso además «Ciro in Babilonia», «La scala di seta», «La pietra del paragone» y «L'occasione fa il ladro».

corto y lleno de rápidas complicaciones. La música, simple, clara e inocente comentaba la acción con bastante precisión.

El 14 de Mayo de 1830, se puso pues en escena en Montevideo, la primera ópera: «El engaño feliz» de Rossini cantada por Angelita, Marcelo y Pascual Tanni y Luis Foresti. Antonio Sáenz dirigía la orquesta.

Siguieron a ésta, alternativamente, varios conciertos y óperas, entre las que se conocieron el «Aureliano en Palmira» de Rossini y «El Coradino», de Pavesi.

La entonación que vibraba en el aire montevideano de este año, en donde se cumplieron dos anhelos patrióticos: la Jura de la Constitución y la ascensión al poder del primer presidente constitucional, removió también la antigua atmósfera del Coliseo, y los cantantes se asociaron a este júbilo, poniendo en escena el «Tancredo ó sea El libertador de la Patria», que interpretaron los tres hermanos Tanni, la esposa de Luis Foresti y un tal Manuel Vizente, que desde las columnas de «El Universal» del 20 de Setiembre, humildemente expresa que como «por primera vez sale al teatro, espera que el respetable publico le dispensará su indulgencia».

En este estado de novedades continúa la temporada, hasta que una noble rivalidad artística permite hacer oír una obra maestra de Rossini: su «Otelo». El 22 de Junio, Juan Aurelio Casacuberta, recién llegado de Río de Janeiro, pone en escena la adaptación francesa del «Otelo» de Shakespeare, realizada por Ducis y malamente traducida al castellano por La Calle, donde se sustituía a Desdémona por Edelmira y a Yago por Pezaro.

Veintiún años más tarde, en 1841, Sarmiento, que escribía por aquel entonces para «El Mercurio» de Santiago de Chile, nos trae una jugosa nota sobre la versión de esta obra que oyera al mismo Casacuberta en el teatro de la capital chilena: «La representación del Señor Casacuberta ha sido feliz, terrible hasta poner miedo en los espectadores dos o tres veces i jeneralmente bien desempeñada en cuanto a la mímica, que es tan intelijente, tan expresiva i tan delicada en este actor». (1)

Como creo interesante transcribir el reparto del «Otelo» dado por Casacuberta en Montevideo, el lector no va a tener más remedio que soportarlo:

(1) «Obras completas», de Domingo F. Sarmiento, t. I, p. 154.

AVISOS NUEVOS.

TEATRO.

GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA.

Hoy Viernes **14** *del corriente,*

Tendrá el honor la compañia Tani de servir al respetable público con la opera en dos actos titulada—

EL ENGAÑO FELIZ

o

El triunfo de la Inocencia.

Los señores abonados serán preferidos hasta la hora de costumbre. A las 7½

ANUNCIO DE LA PRIMERA OPERA QUE SE CANTO EN MONTEVIDEO

("El Universal" de Montevideo. 14 - Mayo - 1830)

Otelo	Juan A. Casacuberta
Odalberto	Antonio González
Pezaro	Juan Villarino
Loredano	Antonio Castañera
El Duque de Venecia	Manuel Martínez
Edelmira	Francisca Briones
Ermancia	Josefa Funes

El éxito de esta función en la que se ofrecía un «Otelo» de tercera mano, incitó al grupo de cantantes que encabezaban los Tanni, a brindar una versión operística del mismo asunto.

Como por aquel tiempo había llegado un cantante de la talla de Pablo Rosquellas, montaron el «Otelo» de Rossini con alta propiedad. En esta partitura que apenas hacía 14 años se había estrenado en Europa, Rossini suprimió los recitativos sobre el «basso» de clave y obtuvo una mayor cohesión musical en su estructura. El músico cruzaba el apogeo de su gloria; en ese mismo año de 1816 había dado a conocer entre rechiflas y aplausos su «Barbero».

Algunos toques audaces en la instrumentación siempre feliz del «cisne de Pessaro» y la innovación de haber suprimido el recitativo convirtieron su «Otelo» en una de las obras más interesantes de la ópera bufa italiana (pese a su trágico asunto) de comienzos del siglo XIX.

Su estreno para Montevideo se anuncia el 18 de Octubre, pero habiendo enfermado la señora Foresti, recién el 25 del mismo mes se puede poner sobre tablas con toda propiedad. El reparto en aquella ocasión fué el siguiente:

Otelo	Pablo Rosquellas
Desdémona	Angelita Tanni
Rodrigo	Pascual Tanni
Yago	Marcelo Tanni
Elmira	Señora de Foresti
Elmiro	Francisco Bacigalup

Pajes, coro y soldados.

Probablemente el hecho de cantar Marcelo Tanni — sobre el que se hablará extensamente en otro capítulo — el papel de Yago, que corresponde al registro de barítono, hizo pensar a José A. Wilde que realmente no fuera aquel un tenor como lo convierten unánimemente el resto de los cronistas de la época; sin embargo, no eran tiempos aquellos de fijarse en seis o siete notas más o menos; como

músico de experimentada actuación que era, no tenía inconveniente en saltar con propiedad a registros vecinos. No existía, por cierto, mucha meticulosidad para tomar un rótulo vocal definido; a los hombres que cantaban se les llamaba invariablemente «tenores», y a las mujeres por más cavernosas que sus voces fueran, «sopranos».

El «Otelo» fué el último estreno de este año. Repitiéronse luego las óperas ya dadas, hasta cumplirse el día 27 de Diciembre un total de diecinueve representaciones.

Alternando con esta repetable cantidad de versiones operísticas, se ofrecieron nueve conciertos. Constituían estos una suerte de miscelánea vocal e instrumental cuyo cometido estaba a cargo de la sinfónica de la Casa de Comedias bajo la batuta de Antonio Sáenz, de Pablo Rosquellas, que además hacía las veces de solista de violín, y del ya citado conjunto de cantantes.

El 13 de Setiembre se presenta por primera vez Pablo Rosquellas interpretando un «Concierto para violín» escrito por él mismo, e interviniendo luego como barítono en varias «particellas» de Rossini y en una Tirana sobre el poema del argentino Juan Cruz Varela, «El que sin amores vive», cuya música compuesta por el propio Rosquellas (eran unas variaciones sobre la «Tirana del Trípili») de penetrante y tierna condición melódica, sustentada por un ritmo vivo que provocaba un delicioso desmayo en las primeras románticas del Río de la Plata.

De entre los conciertos ofrecidos, quiero destacar dos de ellos: uno, dedicado a Fructuoso Rivera, y otro brindado por un pianista negro llamado Remigio Navarro.

El 1.° de Diciembre, una sociedad de aficionados ofrece al flamante Presidente Gral. Fructuoso Rivera, una función dramático-musical, formidable miscelánea en la cual, junto con el violín de Pablo Rosquellas y el buen decir de Casacuberta, se mezclaron un primitivo cuadro filodramático y la banda del batallón del 1.° de Cazadores. «El Caduceo» de la fecha nos trae el detalle sabroso del programa cuya síntesis estampamos en el Calendario que figura al final del apéndice.

Días antes, el 22 de Noviembre, después de haberse cantado «El engaño feliz», se realiza un concierto de piano «ejecutado por el profesor Sr. Remigio Navarro, cuyo brillante ejecucion en este instrumento, unido al mérito de esta hermosa composicion del maestro Heitbel [cuyo título se omite] proporcionarán á los concurrentes todo el placer que puede producir el arte de la música». (1)

(1) «El Universal», 19-XI-1830.

Remigio Navarro era un músico de morena color, discípulo dilecto de Juan A. Picazzari, figura consular ésta, de la música argentina. Navarro, alentador en sus primeros pasos de nuestro Dalmiro Costa, fué uno de los fundadores de la «Sociedad del Buen Gusto» en la vecina orilla, allá por el año de 1817.. Eran sus especialidades las sonatinas de Dussek y el acompañamiento de las arias de Cimarosa y había puesto en música el poema de Florencio Varela «Amelia» que figuró en el «Cancionero Argentino» de 1837.

Entre los conciertos y las óperas se alternaban los bailes, las tonadillas escénicas y los himnos y canciones patrióticas, números éstos obligados en toda representación teatral de la Casa de Comedias. A la danza, a la tonadilla escénica y a las canciones patrióticas, les dedicaremos capítulos aparte. Vengamos en las líneas que siguen a continuación a conocer más de cerca a los cantantes e instrumentistas que intervinieron en esta temporada.

CAPITULO IV

LOS CANTANTES DE 1830

En el discurrir de esta crónica han aparecidos y aún han de aparecer varios nombres de cantantes cuya ficha biográfica conviene desarrollar. Excepción hecha de los hermanos Tanni, cuya actuación descollante pide un capítulo aparte, en las siguientes líneas se consignan, por su orden alfabético, los nombres de todos aquellos que en 1830 levantaron su voz en el escenario de la Casa de Comedias para entonar desde un aria solemne y patriótica hasta la más desenfadada tonadilla.

Bacigalup, Francisco. — Aficionado uruguayo que tuvo a grande honra intervenir en un papel secundario cuando se estrenó en 1830 el «Otelo» de Rossini, protagonizado por Pablo Rosquellas. Más tarde se incorpora a la Compañía Tanni y actúa en años posteriores con ellos.

Caravaglia, Margarita. — Contralto y pianista italiana cuya actuación en el año 1830 se ciñó a una sola intervención y ella fué durante el mes de Enero. Su arte menor de cantante se le festejó durante mucho tiempo en ambas márgenes. De ella nos queda una referencia de época por demás sugestiva: en «La Gaceta» aparece éste, unos de los primeros conatos de crítica musical en nuestro ambiente: «La señora Gazabalia [se refiere a la Caravaglia], aunque de voz menos fuerte y extendida, cantó con tanta precision, actividad y buen método que á todos agradó, acreditando á los intelijentes ser una buena profesora. Su actuación, además, es noble y se presentó con elegancia y riqueza». (1) En Febrero de 1830 partió para Chile presentándose en Santiago el 26 de Abril del mismo año. Hizo allí las veces de tenor en varias oportunidades. (2)

Casacuberta, Juan Aurelio. — Aún cuando la importante figura de Casacuberta, corresponde más que al terreno de la música, al de

(1) Ver apéndice N.° 3.

(2) «Los orígenes del arte musical en Chile», de Eugenio Pereira Salas, pág. 120.

la primitiva actividad escénica en el Río de la Plata, Perú y Chile, es necesario dejar sentado su nombre en esta breve reseña, por cuanto en 1830 le vemos figurar cantando a trío una tonadilla escénica con Petronila Serrano y Juan Villarino, y bailando a dúo una bolera con Antonia Culebras.

Nacido aproximadamente en 1795, su nacionalidad es punto aún no documentado. Sospeché en un tiempo que fuera oriental. En un programa de la Casa de Comedias fechado el Jueves 14 de Febrero de 1833, (1) al anunciar el repertorio del día, insiste en varias oportunidades: «Incorporado nuevamente á la Compañia Dramatica de esta Capital, es mi deber manifestar á mis conciudadanos»... «y yo deseando llenarla de un modo digno de la ilustración y buen gusto de mi pais»... «Tal es la funcion que tengo el honor de dedicar á mis conciudadanos»... Por otro lado el chileno don José Zapiola afirmaba en sus célebres «Recuerdos de treinta años»: «Juan Casacuberta, si no estamos equivocados, nacido en la República Oriental»... (2).

Ello no obstante en el «Rejistro de los Ciudadanos Naturales y Legales comprehendidos en las Manzanas de la 3.ª Seccion de esta Ciudad de Montevideo», (3) levantado el 10 de Julio de 1830, he encontrado en el Folio 5 correspondiente a los habitantes de la calle de San Vicente y en la casa que lleva el número 10: «Juan Casacubierta — Ciudad.° Legal — Soltero — exercicio Comico — Edad 35 años», de lo cual se deduce que fuera conciudadano de los montevideanos pero no natural sino legal, pudiendo por lo tanto haber nacido en Buenos Aires, como aún, sin haberse documentado todavía, se cree comunmente.

En 1807 se le ve por primera vez en Buenos Aires, niño aún, «juntando balas y metrallas para los patriotas que iban a atacar la iglesia de Santo Domingo, último reducto de los ingleses invasores». (4) Según Isidoro De María, en 1808 aprendía a bailar boleras con La Paca en Montevideo. Una de sus primeras intervenciones escénicas, la realiza en Montevideo el 4 de Noviembre de 1817 haciendo el último papel — «Un criado» — en «Las Esposas Vengadas».

En Buenos Aires, en 1818, cuando contaba alrededor de los veinte y tantos años, compone el papel de fantasma en el sainete «El valiente y el fantasma». A partir de 1820 se dedica al drama y

(1) Ver apéndice N.° 5.

(2) «Recuerdos de treinta años», de José Zapiola, Sexta edición, Santiago.

(3) Archivo General de la Nación, Fondo: Archivo General Administrativo — Caja, 802.

(4) «Juan Aurelio Casacuberta», de María Antonia Oyuela, pág. 77.

a la tragedia. Imitador del gigantesco Isidoro Maiquez, a quien había alcanzado a ver en Río de Janeiro, según se decía, y de Talma, de quien tenía fidedignas referencias, su repertorio por demás extenso abarcaba, desde «El Médico a palos» de Moratín, hasta «El Pelayo» de Quintana, desde «El vergonzoso en palacio» de Tirso, hasta «Casa con dos puertas...» de Calderón; obras todas ellas que representaba a menudo en Montevideo, cuyo público asombrado comenzaba a adquirir una cultura teatral altamente noble al través de piezas de universal jerarquía.

Su pasión escénica constituyó una de las más nobles y grandes lecciones de la historia del teatro latino-americano. No podía vivir lejos de las tablas; cuando quedaba sin trabajo, bailaba en los entremeses, y para ganar su sustento en sus primeros años, hábil en la costura, bordaba divisas y hasta trajes, que luego irían quizás a vestir a mediocres émulos suyos.

Nuevo Moliére, muere en escena a mediados de Setiembre de 1849, en Santiago de Chile, en el momento en que interpretaba el último acto del drama de Víctor Ducange «Los seis grados del crimen». (1) Es el momento en que va a dar esta obra por última vez, según indica el programa, «venciendo las resistencias que siempre he opuesto por la descomposición física que he sufrido cuando la he dado, en la situación horrible del protagonista en el último cuadro, cuando escapado del carro fatal trata de sustraerse al cadalso». Sarmiento, que pronunció una oración fúnebre en el momento de enterrar sus restos y que a la sazón era cronista teatral de «El Progreso», de Santiago de Chile, nos dejó entre otras, esta interesante apostilla sobre Juan Aurelio Casacuberta: «mímica exquisita, detallada y llena de matices, medios colores y gradaciones imperceptibles, que el ojo no alcanza a seguir pero que el corazón lée i esplica una a una». (2)

Foresti, Luis y señora. — Luis Foresti era un barítono italiano que se presentó por primera vez en Montevideo, procedente de Buenos Aires, durante la temporada de 1829 y permaneció aquí por varios años. Profesor de canto, piano, armonía y composición, Foresti estableció en Montevideo uno de los primeros conservatorios, especializándose en un método suyo para «enseñar á tocar el piano á las personas de mano pequeña que mereció la aprobación del Di-

(1) Según Zapiola murió instantáneamente al llegar a su casa después de dicha representación y no en escena precisamente.

(2) «Casacuberta de nuevo en la escena», crónica de Domingo F. Sarmiento aparecida en «El Progreso» del 9 de Enero de 1843 («Obras completas», tomo II, pág. 100).

rector general de dicho Conservatorio [se refiere al Imperial y Real Conservatorio de Bérgamo en Italia, de donde había egresado] y del celebre Maestro Simón Mayer. Por este método un niño de seis ó siete años puede facilmente aprender á tocar dicho instrumento. Vive en la calle San Sebastian N.° 87». (1) Eran sus especialidades el Fígaro de «El barbero de Sevilla», cuya célebre romanza cantaba en cuanto se le daba oportunidad para ello, bien es verdad que con toda precisión: «Solo un gran maestro podría haber concluido la aria del Barbero de Sevilla al tiempo y aire que la cantó el Sr. Foresti». (2) Su esposa era una soprano de discreto mérito; su voz pequeña pero de técnica segura. En 1830 le cupo interpretar los papeles de Isaura en el «Tancredo» y de Elmira en el «Otelo».

Miró, Agustín.— Tenor de ciertos merecimientos, que actuaba en Montevideo desde bastante tiempo atrás. En 1830 cantó junto con la Caravaglia, la Schieroni, Pizzoni y Vettali el 13 de Febrero.

Pizzoni, Domingo. — Bajo cantante que sin saber mucho solfeo entonaba de oído. En Montevideo interpretó un aria de Pacini y varios trozos del repertorio rossiniano. Llegó a ésta en Agosto de 1829 y se despidió de nuestro público el 13 de Febrero del año siguiente. Pero en Santiago de Chile unos meses más tarde, despertósele un secreto afán de director, demostrando en varias oportunidades un irascible genio. En las arias bufas al estilo de la época, parece ser que alcanzaba su plenitud, pero he aquí que dióle por montar una suerte de ópera en serio, nada católica, por lo que Don Andrés Bello, el insigne autor de la silva a «La Agricultura de la Zona Tórrida» le amonestó públicamente: «Pizzoni y Betali [o Vettali] que tanto divierten en los papeles de una familiaridad animada y festiva, se hallan fuera de su elemento en lo heroico...» (3)

Rosquellas, Pablo. — Mariano Pablo Rosquellas «catalán de origen pero nacido en Madrid», (4) antes de llegar al Río de la Plata en 1823, tenía ya una brillante trayectoria en la música europea. Había actuado en Londres, París, Barcelona, etc. y el Rey FernandoVII le había nombrado primer violín de la Cámara Regia regalándole un célebre Stradivarius. En 1818 se casó en Irlanda con Leticia de Lacy, descendiente del Conde de Lacy, General de los Ejércitos de España en el siglo XVIII. Alrededor de 1822 llegó a

(1) Ver apéndice N.° 6.
(2) Ver apéndice N.° 3.
(3) «El Araucano» (Santiago de Chile), 18-XII-1830, citado en «Los orígenes del arte musical en Chile», de Eugenio Pereira Salas, pág. 121.
(4) «Don Luis Pablo Rosquellas», de Juan de la Ermita (Boletín de la Sociedad Geográfica «Sucre», t. XXXVII, ns. 371 al 373, pp. 4 al 52).



MARIANO PABLO ROSQUELLAS

(Original en poder de su descendiente Alfredo Jáuregui Rosquellas, en Sucre. Atención de Juan de la Ermita)

Río de Janeiro, naciendo allí su hijo Luis Pablo, más tarde niño prodigio que asombrara a Montevideo en 1831 y luego insigne poeta, compositor y Profesor de Derecho en Bolivia, sobre quien asegura Juan de la Ermita, con seria documentación, en su interesante trabajo sobre su actuación en Bolivia, que era hijo bastardo del Emperador Pedro I del Brasil.

Pablo Rosquellas ostentaba una figura alta y espigada, grandes ojos negros y expresivos; disputábanselo damas y empresarios: «poseía la música como ciencia i la practicaba como arte. Su voz no era poderosa, pero sabía remediar ese inconveniente i suplir esa carencia con suma habilidad con los socorros de la ciencia, la mímica y aún por medio de la orquesta. Era admirable como con un ademán, un jesto, un movimiento; con poner la mano sobre el corazón, echarse lijeramente hácia atrás i abrir un tanto la boca, suplia una nota que no alcanzaba i que era hábilmente dada por la flauta ó el clarinete en momento oportuno». (1)

Como dato fehaciente de su condición de músico y de su rara cultura musical, conviene recordar aquí que Rosquellas dirigió en la «British Episcopal Church» de Buenos Aires, el 7 de Setiembre de 1832, un admirable programa de música sacra, integrado nada menos que con fragmentos de los oratorios «El Mesías», «Sansón» y «Judas Macabeo» de Haendel y de «La Creación» de Haydn.

En Montevideo dijo con fuerte emoción el papel central del «Otelo» de Rossini. El 13 de Setiembre de 1830, con motivo de su presentación en un concierto vocal e instrumental, un crítico montevideano dijo de él: «Anoche tuvimos el placer de ver por primera vez al profesor D. P. Rosquillas (sic); prevenidos ya favorablemente por los bien merecidos elogios de su extraordinaria habilidad y gusto esquisito, no fuimos menos sorprendidos en la primorosa ejecución en las partes del canto, y sobre todo, en el concierto de violín; la acertada eleccion de una de sus mayores composiciones donde brilla todo el fuego de su alma sensible, y los raros talentos del autor, ha colmado nuestras esperanzas y ha hecho nacer un deseo vehemente de que su noble condescendencia nos continue favoreciendo con otras exhibiciones». Y eso que al parecer Rosquellas había cantado en inferioridad de condiciones vocales como se desprende de un agradecimiento a esta crítica que se publicó bajo su firma en el mismo periódico. (2)

Era el amigo de la dorada juventud rioplatense. La Tirana de Pablo Rosquellas que figuraba en el «Cancionero Argentino» de

(1) «Buenos Aires desde setenta años atrás», de José A. Wilde, pág. 67.
(2) Ver apéndice N.° 7.

1837 de Wilde, escrita sobre el poema de Juan Cruz Varela «El que sin amores vive», gozó de gran predicamento en ambas márgenes del Plata. El 12 de Julio de 1859 falleció en Bolivia. Viven actualmente en Sucre sus descendientes directos.

Schieroni, Teresa. — Contralto italiana que actuaba invariablemente con Margarita Caravaglia, curiosa amistad escénica que se prolongó al través de muchos años, ya en Río de Janeiro, ya en Montevideo, ya en Buenos Aires, ya en Santiago de Chile. Era una garrida buena moza de gran prestancia y magnífica voz de contralto, ágil y llena. De entre las loas tejidas en torno a su arte, quiero destacar ésta, publicada en «La Gaceta» del 21 de Agosto de 1829: «El metal y torrente de la voz de la primera de estas señoras [la Schieroni] causaron sorpresa por parecer estraños á su secso pero no fueron desagradables, sino que su propia lijereza y flexivilidad, la insinuó de tal modo á los oyentes que llenó el gusto de todos y obligó con razones á los más extensos aplausos. No contribuyeron poco a merecerlos, su expresión, posesión de teatro, y elegancia con que se presentó».

Serrano, Petronila. — Figura consular de nuestro teatro, Petronila Serrano, perteneció a la pléyade de antiguos cómicos — Culebras, Quijano el viejo — que apuntalaron nuestro teatro aún antes de las primeras guerras de la independencia. De 1805 a 1811, cantó tonadillas en el teatro de Buenos Aires, casóse luego con el insigne «barba» Juan Quijano y su estrella alcanza plenitud en tiempos de las dominaciones portuguesa y brasileña. Si bien es verdad cantó loas en 1821 a la Provincia Cisplatina, (1) el 18 de Julio de 1830, entonó el «Himno a los Treinta y Tres» antes los constituyentes patricios. Largas temporadas junto a Casacuberta cimentan su fama y afianzan su arte.

Años antes de la Guerra Grande, su nombre desaparece de las carteleras, hasta que en un lejano día del mes de Julio de 1858, surge de nuevo su figura en todos los periódicos. Pero no es esta vez como otrora en la vieja cartelera de teatros. Leamos este suelto aparecido en «La República» del 28 de Julio de 1858: «... No hace muchos años que una actriz oriental, se presentaba en el teatro rodeada con los atractivos de su genio dramático y recibía los bravos, aplausos y coronas de un pueblo que premiaba su arte y su talento»... «Todavía hemos gozado la dulce impresión de ver caer a sus plantas débiles y temblorosas las últimas flores enviadas por el entusiasmo y reconocimiento de sus admiradores. Petronila Serrano, esta es la ac-

(1) «El Argos de Buenos Ayres», 18-VIII-1821.

triz Oriental, la primera en el Río de la Plata, más aún, la primera en la América del Sud»... «La naturaleza privilejiada de Petronila, la ha hecho llegar hasta una edad á que muy pocos alcanzan»... «¿Quereis saber como vive?»... «Entrad en su casa. La miseria se ha sentado á la puerta, la decrepitud se seba en su víctima, el frío, la enfermedad, la indigencia se han apoderado de la primera actriz Oriental». Sigue luego la nota de una comisión que implora ayuda y el articulista agrega luego: «La actriz que el público de Montevideo, de Buenos Ayres y otros puntos del Río de la Plata llenó de aplausos y premios durante su larga vida de teatro pide hoy una limosna».

Muere el 9 de Setiembre del mismo año.

Vettali, Joaquín. — Era un bajo cantante, italiano de nacionalidad, de «primo cartello» a la usanza de la época. De ello es fehaciente testimonio este artículo firmado por «Unos que piensan entender algo en estas materias» aparecido en «La Gaceta» del 21 de Agosto de 1829: «Su voz aunque en estado de debilidad, por la indisposición de que acaba de recobrarse, es hermosa extensa flecsible, muy trabajada y sujeta á las reglas del arte. Su acción es noble y muy propia de un bajo cantor. En cualquier teatro de Europa sería estimado, y en los nuestros debe serlo mucho más». Aún quitando este último intento de coacción a la libre opinión del montevideano de aquel entonces, el artículo es sugestivo.

Villarino, Juan. — Bailarín y tonadillero, actor a ratos, cuyo nombre aparece en las carteleras montevideanas el 24 de Enero de 1830, como cantor de una tonadilla a trío con la Petronila y Martínez. Acostumbraba a bailar el fricassé en traje de mujer, ya con Felipe David, ya con Manuel Martínez.

Vizente, Manuel. — Es un cantante que en su presentación en el papel de Orbazano en la ópera de Rossini «Tancredo», con humilde cortesía expresa: «El señor Manuel Vizente, quien por primera vez sale al teatro, espera que el respetable público le dispensará su indulgencia». Su nombre no vuelve a surgir más: por lo visto el público no le expresó mucha indulgencia...

CAPITULO V

LOS HERMANOS TANNI

El 25 de Marzo de 1824 se incendió el teatro de Río de Janeiro y los cómicos y cantantes que en aquellos tiempos actuaban allí, quedaron a disposición. Pablo Rosquellas, enviado a la sazón a Río por el eminente músico argentino José Antonio Picazzarri — tío de Juan Pedro Esnaola — contrató de entre los cómicos cesantes a cuatro hermanos oriundos de Italia: Angela, María, Pascual y Marcelo Tanni, para actuar en Buenos Aires durante la temporada de 1824. Angela, soprano de «coloratura»; (1) María, soprano más bien dramática; Pascual, barítono de extenso registro; Marcelo, un «evirado» que hacía las veces de tenor.

Angela se presenta por primera vez en Montevideo el 31 de Enero de 1829: «Por la primera vez que la beneficiada se presenta ante este respetable público espera merecer su indulgencia». (2) Por cierto que no fué mera indulgencia la que mereció del montevideano habitante, sino el más ardoroso entusiasmo hacia su voz y también, justo es consignarlo, hacia su delicada persona. Su repertorio eminentemente rossiniano, se elevaba de vez en cuando hacia las alturas de un Mozart, a quien interpretaba con exquisito donaire, como quedó demostrado en su versión de Doña Ana del «Don Juan» mozartiano que el 8 de Febrero de 1827 se puso en escena en el Coliseo de Buenos Aires.

Angelita Tanni intervino en Montevideo durante el año de 1830 en cuanto concierto lírico-instrumental se ofreciera en la Casa de Comedias, además de interpretar los papeles protagónicos de cuanta

(1) Un viajero inglés que la oyó en Buenos Aires, alrededor de 1824, afirma que era contralto: «tiene una hermosa voz de contralto; sus notas bajas son muy poderosas y algunas producen gran efecto en un trío de «Isabel, reina de Inglaterra» de Rossini.» («Cinco años en Buenos Aires, 1820 - 1825», por «Un Inglés», 2.ª edición traducida al castellano, Buenos Aires, 1942). Sin embargo las partes por ella interpretadas, tanto en Montevideo como en Buenos Aires, eran de «soprano ligera». Quizás la confunda con su hermana.

(2) «El Observador Oriental», 29-30-31 - I - 1829.

ópera allí se representara. Don Santiago Calzadilla nos trae de ella este interesante recuerdo de su voz y presencia: «En 1852 fuí presentado en Montevideo a Angelita Tani, casada (1) como la Wilson, con un distinguido caballero brasileño: mi amigo el señor Cunha, gerente del Banco Mauá en aquella capital. No habiendo cantado la estruendosa música de Verdi (sic), no había sufrido alteración ni detrimento alguno su voz: y era un placer el oirla a sus 44 años, con una voz enteramente perfeccionada por la maestría que dan los años en una garganta privilegiada y cuidada». (2) Hasta el advenimiento de Adelina Patti, no se oyó en Montevideo una tal manera de cantar ni una voz de tan primigenia pureza.

En los primeros días del mes de Marzo de 1831 murió su primer esposo y Angelita retiróse unas semanas de las tablas para volver a presentarse nuevamente el 13 de Mayo de este año y para caer enferma de inmediato y dejar el escenario montevideano junto con sus hermanos en Setiembre.

María Tanni, cariñosamente llamada Mariquita, queda fuera de esta crónica por cuanto durante todo el año de 1830 actuó en Buenos Aires.

Pascual era un barítono discreto que siempre fué ensombrecido en los escenarios rioplatenses por la importante figura del también barítono Miguel Vaccani, que en ese año se hallaba cantando en el Coliseo bonaerense. Pascual poseía no obstante un extenso y lleno registro que le permitía desempeñarse ya como barítono, ya como bajo, aún cuando su timbre fuera de lo primero.

La figura de Marcelo Tanni constituyó un apasionante tema de conversación ciertamente escabrosa en aquellos tiempos. Era un «castrato» cuya voz se desenvolvía en el registro de soprano con toda comodidad. Corría en torno suyo, a media voz, una negra leyenda acerca de un evadido del coro de la Capilla Sixtina a quien habían mutilado de niño a la usanza de aquellos célebres favoritos de corte del siglo XVI. Por más que Calzadilla nos diga de él que «era un... Abelardo escapado de la Capilla Sixtina, título sobrado para cantante de primer órden», lo único concreto que acerca de ello sabemos en puridad de verdad, si es que la expresión de Calzadilla no es figurada, era que podía cantar, pero de falsete, a una altura desacostumbrada, que en 1800 hacía ya varios siglos que la Iglesia Católica había condenado severamente esta bárbara mutilación, y que los mo-

(1) En Marzo de 1831 fallece su primer esposo («El Universal», 15-III-1831). Era pues, casada con Cunha en segundas nupcias.

(2) «Las beldades de mi tiempo», de Santiago Calzadilla, pág. 171.

dales de Marcelo al igual de los de su hermano Pascual — con su hombruna voz de barítono bajo — eran afeminados en demasía...

Angelita, Pascual y Marcelo Tanni, unidos a Pablo Rosquellas y los esposos Foresti, mantuvieron la cartelera operística durante toda la temporada de 1830.

El 24 de Enero de 1831, los Tanni ofrecieron en Montevideo, por primera vez en nuestra historia lírica, en forma completa, «El barbero de Sevilla» de Rossini, (1) y durante los carnavales de ese mismo año — 14 y 15 de Febrero — brindaron una versión deliberadamente equivocada y «jocosa» del Barbero, que quizás por ello diera pie a las malintencionadas versiones que circularan en torno a Marcelo Tanni, quien hizo una Rosina dulce y convincente, al decir de los cronistas de la época. (2) El reparto completo fué en aquella oportunidad el siguiente:

Fígaro	Angelita Tanni
Rosina	Marcelo Tanni
Conde de Almaviva	Luis Foresti
Don Bartolo	Pascual Tanni
Don Basilio	Francisco Bacigalup

Pero a mediados de Junio de 1831 comienza a desfallecer la concurrencia que asistía a las representaciones de los Tanni y éstos a dejarse estar en versiones poco cuidadas, hasta que un crítico que firmaba «Oidor» (3) les inicia una violentísima campaña en su contra: «He oido á los SS. Tanis en Buenos Aires y Montevideo, y en ninguno de estos teatros los he visto dar las óperas completas; siempre las han exibido capadas y muy capadas»... «Estudien, toquen, y canten piezas escojidas y no se veran en el pantanoso estado actual».

Los hermanos Tanni contestaron con dignidad anunciando que suspenderían la temporada y he aquí que desde las columnas del mismo diario que iniciara la campaña saltan iracundas «Unas jovenes Montevideanas y Arjentinas» lanzándole al «Oidor» este reto tremendo: «esperamos que nos permita decirle a ese zumbon, que si por su entretenimiento nos quedamos sin Opera: si descubrimos quien es, le juramos q'lo hemos de obligar á que se ponga de patitas en el teatro y que nos entretenga, ejecutando dos ó tres óperas *enteras,*

(1) Ver apéndice N.° 8.
(2) Ver apéndice N.° 9.
(3) Ver apéndice N.° 10.

y acompañado de 40 coristas ,y 200 músicos con timbales»... (1)

En esta atmósfera de sabrosa violencia se va desarrollando su temporada, hasta que por último, en Setiembre de 1831, la suspenden definitivamente y parten los cuatro hermanos de Montevideo.

Los Tanni tuvieron en el Río de la Plata una misión necesaria que cumplir. En el año 1825 dieron en Buenos Aires la primera ópera completa que se vió y oyó por estas regiones: «El Barbero de Sevilla», en colaboración con Miguel Vaccani y dirigida por aquel Massoni que tres años antes había ofrecido un concierto en los salones de la Sociedad Lancasteriana de Montevideo. En nuestra capital, pusieron también en escena por primera vez una ópera completa: «El engaño feliz». Hasta su llegada a ésta no se sabía sino de trasvasadas referencias lo que era una ópera. Ellos montaron con cierta propiedad casi todo el repertorio rossiniano. Bien es verdad que italianizaron excluyentemente la atmósfera musical rioplatense, pero de todas maneras cumplieron denodadamente un destino cultural que se hallaba en vigencia en 1830 en la culta París, en la culta Viena, en la culta Londres y desde luego en la culta Roma.

(1) Ver Apéndice N.° 11.



ANGELA Y MARIA TANNI

(A. Taullard: "Historia de nuestros viejos teatros" página 70)

CAPITULO VI

EL DIRECTOR DE ORQUESTA ANTONIO SAENZ

En 1830 una figura de legendario prestigio presidía el foso orquestal y el palco escénico :era el director Antonio Sáenz, sevillano de nacimiento y radicado en Montevideo desde hacía medio año. Y su legendario prestigio fincaba en su asombrosa habilidad para ejecutar por igual once instrumentos de cuerda y de viento, amén de poder conducir a un neófito en los secretos de la composición o someter a una disciplina vocal a un cantante en ciernes.

A mediados de Junio de 1829 desembarcó en Montevideo proveniente de Río de Janeiro. Su formación musical de raíz europea y su intervención destacada en orquestas del viejo mundo, le permitieron enseñorearse de inmediato de nuestro medio y el asentista de la Casa de Comedias vió en él la persona suspirada para conducir los destinos de la «orquesta sinfónica» que integraban músicos retirados de batallón y jóvenes entusiastas, más entusiastas estos últimos que competentes.

Desde el memorable concierto de Santiago Massoni y Esteban Massini en los salones de la Sociedad Lancasteriana, realizado en 1822, el público montevideano no había escuchado una verdadera orquesta, con todas las limitaciones de la época y del ambiente, pero orquesta al fin.

Bien es verdad que en 1827 hubo un intento para formar una Sociedad Filarmónica, pero realizada la primera función, apagóse misteriosamente. Efectivamente, el 8 de Junio de ese año «los miembros de la Sociedad Filarmonica de esta Ciudad presentaron la primera de sus funciones públicas á un concurso lucido de Ciudadanos. Se habrió esta brillante Escena con el Trio de Piano compuesto por el Profesor M. Von Esch. Despues de un pequeño interbalo de baile se executó un Concierto general donde el hábil Flautista D. Bernardino Barros hizo lucir la harmonía y dulzura de su instrumento. Concluyó este Delicioso Entretenimiento con el Dueto Buffo *Se inclinassi á prender moglie* del inimitable Rossini». (1) No se oyó empero hablar más de ella.

(1) «Semanario Mercantil de Montevideo», 9 - VI - 1827.

En cuanto Antonio Sáenz llegó a Montevideo comenzó a ensayar y a ordenar ese conato de orquesta que arrastraba su vida efímera en la Casa de Comedias. Consigo había traído de Europa un instrumental bastante completo y auxiliado por el pianista Remigio Navarro, y el precitado Bernardino Barros —más tarde se unió a ellos el notable clarinetista Antonio Barros— pensó darle fisonomía propia a la orquesta. En 1830 intervino al frente de ella en cuanta representación musical o literaria se pusiera en escena. El 26 de Enero de ese mismo año, en el beneficio a la bailarina Juana Cañete, se estrenó un «Himno Nacional, cantado por la nueva música que le ha compuesto el profesor D. Antonio Sáenz». (1) El 1.° de Diciembre dió a conocer la música para una canción dedicada a Fructuoso Rivera en el homenaje que le tributaran al flamante primer presidente constitucional unos aficcionados montevideanos.

Al año siguiente marchó a Buenos Aires, esta vez sacando a relucir su condición de violoncelista y pidiendo disculpas porque el instrumento que iba a tocar era «uno de los más difíciles, por la imitación que puede darsele á la voz humana». (2) Por lo visto no obtuvo en el Coliseo bonaerense el éxito de asombro que esperaba porque a los 15 días de su presentación le hallamos de nuevo en Montevideo estampando en varios periódicos de ésta el siguiente sabroso anuncio:

«ANTONIO SAENZ, profesor y maestro de música, habiendo sido invitado por algunos amantes de ella para el establecimiento de una escuela de enseñanza instrumental, canto y composicion, ha dispuesto establecerla bajo los auspicios de su buena disposicion y la loable aficion del jeneroso publico Montevideano.

«Abrirá la escuela en su casa morada calle de Santiago N.° 41, junto al Correo, donde los aficionados que deseen honrarle con su asistencia, podrán aprender solféo, canto, piano y composicion, por los mejores principios y métodos del conservatorio de Paris y otros suyos. Podrán tomar lecciones de los once instrumentos de cuerda y viento con que ha servido ya al respetable público de esta capital, y con los cuales ha conseguido agradar y ser aplaudido del de Buenos-Aires. Los dias de leccion por ahora, serán Mártes, Jueves y Sábado, desde las seis de la tarde hasta las nueve de la noche, pagando cada discipulo cinco pesos mensuales. Tambien se compromete á dar lecciones en las casas que lo soliciten. El profesor se lisonjea de quedar tan airoso y satisfecho en Montevideo, como lo ha conseguido en Europa, donde ha visto discípulos suyos figurar

(1) «El Universal». 25 - 26 - I - 1830.
(2) «Historia del Teatro en Buenos Aires», de Mariano G. Bosch, p. 280.

en conciertos y orquestas con brillantes y aplauso en pocos meses. El conocimiento que tiene de todos los instrumentos musicales, sus escojidos métodos y práctica de enseñanza, le dan la suficiente garantía para abrir su escuela. Los once instrumentos con que en este teatro y en el de Buenos-Aires (el día 3 del actual) ha tocado, son, violin, flauta, violoncelo, octavín, corneta de llaves, clarinete, trompa, guitarra, viola, piano y contrabajo. A 25. -3p». (1)

Este anuncio fué el orígen de la tan conocida creación de la primera Sociedad Filarmónica —que no es la primera sino la segunda según se dijo en líneas arriba a propósito de los conciertos de 1827— comentada por Isidoro De-María en sus célebres tradiciones y recuerdos de «Montevideo Antiguo». (2)

Esta filarmónica estuvo constituída por jóvenes conspicuos de la sociedad montevideana y de la siguiente manera:

Director: Antonio Sáenz.

Clarinetes: Diego Furriol, José María Navajas, Ramón Veira, Basilio Alcorta.

Flautas: León Ellauri, Tomás Fernández (quien además ejecutaba el clarín).

Corneta de llaves y trombón: Salvador Jiménez.

Trombones: Antonio Martorell y Juan Salduondo.

Figle: José María Aguirre.

Trompas: Modesto Díaz y Justino Aréchaga.

Redoblante y platillos: Francisco Lasala.

Violines: Mariano Labandera, Pedro García Sienra, Agustín Salas y los hermanos Piñeiro.

Contrabajo: Antonio Castro.

Octavín: N. González (el notario).

En 1833 durante los festejos del tercer anniversario de la Jura de la Constitución, Antonio Sáenz al frente de su orquesta de aficcionados estrenó una Misa Solemne y Tedeum compuestos por él (nó en 1834 como anota Isidoro De-María).

Dos o tres años funcionó esta filarmónica disolviéndose luego pacíficamente.

Pero Sáenz, que no era músico de ocasión, siguió batallando duramente, recompensado a ratos con fugaces éxitos. En 1837 publicó una «Guirnalda musical dedicada a las bellas americanas» en la que figuraban en explosivas proporciones su Himno Nacional, una Canción de los Musulmanes. las Boleras de la media-caña, dos

(1) «El Indicador», 19 - VIII - 1831 y «El Universal», 25 - 27 - 29 - 31 - VIII - 1831 y 1 - 2 - 3 - IX - 1831.

(2) «Tradiciones y recuerdos - Montevideo antiguo», de Isidoro De - María, libro III, pp. 143 a 147.

Minué ,una Contradanza, un Vals y unas Cuadrillas. Este álbum que no me ha sido aún posible hallar, se vendía por más datos en Buenos Aires en lo de Mompié y en lo de Espinosa y en Montevideo, en la librería de Hernández. (1)

La última noticia que de Sáenz pude obtener fué un programa de un concierto que ofreciera en Río de Janeiro en 1845: «Grande função vocal e instrumental em beneficio do Senhor Antonio Saenz, primeira Rebeca de algums theatros de Europa e da America, o quale, tendo chegado á esta côrte e tendo sido convidado por algums amadores de bellas artes, dará um concerto coadjuvando pelos artistas da companhia lyrica italiana». Más adelante dice así; luego de anunciar unas variaciones de Paganini: «Tocadas n'uma corda com a particularidade de que o beneficiado tocarà algums dellas com uma bencallinha em vez de arco». Por último trindó al público carioca una ejecución en catorce instrumentos distintos... (2)

Esta vez había enriquecido su galería de espectacularidades con tres instrumentos de más. Y así le vemos desaparecer de los escenarios americanos con su formidable colección de instrumentos tras de sí.

Tal fué la accidentada y compleja vida musical del primer director estable de orquesta que tuvo Montevideo en tiempos heroicos para la música.

(1) «AVISO. ESTANDO próximas á publicarse las piezas de Canto, Bayle y Piano que han de formar la *Guirnalda Lírica de las bella de América*, el Autor de esta Colección tiene el placer de avisarlo á los que se han dignado honrar sus trabajos protegiendo su publicacion; y asi mismo á los que aun no se hubieran suscrito por olvido o por no tener conocimiento de esta Coleccion musical. / Los aficionados a la Flauta, Violin, Clarinete ú otros instrumentos, pueden hallar en la *Guirnalda* en que ejercitar su aficion, estando arreglados los tonos para todos esos instrumentos, tomando por norma la parte cantante del Piano. / El Autor siente no poder ofrecer a los conocedores un presente mas completo. / ANTONIO SAENZ. / En la Libreria de Hernandez, se halla la cancion del Trovador, para guitarra. / NOTA. - La *Guirnalda* no es periódico Semanal.» — «EL UNIVERSAL». 22 - Setiembre - 1837.

(2) «Storia della musica nel Brasile», de Vicenzo Cernicchiaro, p. 461.

CAPITULO VII

LA TONADILLA ESCENICA

La substancia musical que alimentaba las representaciones teatrales de la Casa de Comedias desde fines del siglo XVIII, era sin lugar a dudas, como se demostrará más adelante, la tonadilla escénica de prosapia española.

Al musicólogo español José Subirá le correspondió demostrar que ellas no eran otro cosa que una primaria forma operística con su acción escénica. obertura o «Introducción», dúos, coros, bailables, intermedio etc. De la Biblioteca Municipal de Madrid desenterró textos y músicas de dos mil tonadillas y cerca de medio millar más de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Madrid, las que fué anotando y transcribiendo en los tres tomos que empezara a editar la Real Academia Española en 1928 y a los que siguió en 1933 su compendio sobre el mismo, escrito para la «Colección Labor».

En estas obras de extraordinaria enjundia, Subirá sostiene con el auxilio de una copiosa documentación que la tonadilla escénica es una composición de música, desde luego escénica, con un plan morfológico perfectamente diferenciado y que constituye la auténtica ópera española del siglo XVIII, con la particularidad de que en muchos casos los trozos se hallan unidos por un sólo principio melódico, como si fuera una suerte de vasta canción integrada por varios números que podía ser interpretada a sólo, a dúo, a trío, etc., llamándose «general» cuando en ella intervenían más de seis personajes.

En cuanto a su nombre, tonadilla, significaba un aumentativo de la antigua forma y palabra «tonada», así como a la inversa «callejón» significa un diminutivo —con su aditamento peyorativo— de calle.

La tonadilla escénica describió en el ciclo de la música española la curva siguiente:

De 1751 a 1757, aparición y albores (Tonadillas de Coradini, Nebra, Ferreira y Molina)

De 1757 a 1770, crecimiento y juventud (Tonadillas de Guerrero, Misón, Aranaz y Palomino)

De 1771 a 1790, madurez y apogeo (Tonadillas de Esteve, Laserna, Rosales, Valledor, Galván, Castel, Marcolini y Ferandiere)

De 1791 a 1810, hipertrofia y decrepitud (Tonadillas de Moral, Acero, Bustos y Manuel García)

De 1811 a 1850, ocaso y olvido.

Ahora bien, la primera noticia musical que he hallado sobre la Casa de Comedias se refiere precisamente a la tonadilla. En el contrato entre la compañía cómica y don Benito Abreu, suscrito el 12 de Mayo de 1794 se lee lo siguiente: «item: Que todos los, de esta compañia, generalmente, hombres y mugeres deberán cantar siempre y quando se les señale p.[r] el Galan con assenso del predicho d.[n] Benito ya sea en tonadas generales, ó en otras de diversa clase». (1) Esto ocurre en el segundo año del funcionamiento de nuestro Coliseo.

Por ese entonces España vive aún el apogeo de la tonadilla. Bien es verdad que en 1792 don Leandro Fernández de Moratín estrena (2) «La comedia nueva» donde se ensaña violentamente con este género en pro de un afrancesamiento inconfesado; pero también es verdad que ello es resultado de una evidencia: la tonadilla llena por entero la escena española de la época. Por otro lado, en 1792, Laserna devuelve a Moratín la ofensa en su tonadilla escénica «El Pedante» al decir de Subirá «obra que encierra una aguda sátira contra los moratinistas enamorados de lo extranjero y despreciadores de lo nacional».

(1) Escritura de convenio y obligación entre la Compañía Cómica y don Benito Abreu, suscrito el 12 de Mayo de 1794, fol. 320 vta. Juzgado Civil del Primer Turno. Libro de Protocolos correspondiente al año 1794. (Esta referencia la debo a la gentileza del Prof. Juan Carlos Sabat Pebet, autor de una enjundiosa historia de nuestro teatro, desdichadamente aún inédita).

(2) *Don Eleuterio* — Si se lo he dicho a usted ya. La tonadilla que han puesto a mi función no vale nada, la van a silbar, y quiero concluir esta mía para que la canten mañana.

Don Serapio — ¿Mañana? ¿Conque mañana se ha de cantar, y aún no están hechas ni la letra ni la música?

Don Eleuterio — Y aún esta tarde pudieran cantarla, si usted me apura. ,Qué dificulatd? Ocho o diez versos de introducción diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas del mercader que hurta, del peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal, cuatro equivoquillos, etc.; y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario [aquí contra Laserna], la pastorcilla y el arroyito. La música ya se sabe cuál ha de ser; la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle.

«La comedia nueva», de Leandro Fernández de Moratín, acto I, escena III.

Desde 1794, se venían pues cantando tonadillas escénicas. En el libro del «Coliseo» que abarca las actuaciones de nuestro teatro desde 1814 hasta 1818, figuran los títulos de 318 tonadillas, índice evidente del predicamento de que gozara esta forma en nuestro escenario metropolitano. (1) En el archivo del Coliseo se conservaban pues, en 1814, trescientos dieciocho libretos y músicas de tonadillas escénicas, formidable material musicográfico que se ha perdido por entero, quedando de él únicamente los títulos, sin mencionarse ni aún los autores de ellas.

La colección de tonadillas de la Casa de Comedia abarcaba cuatro divisiones, de acuerdo con la cantidad de personajes que en ellas tenían que intervenir.
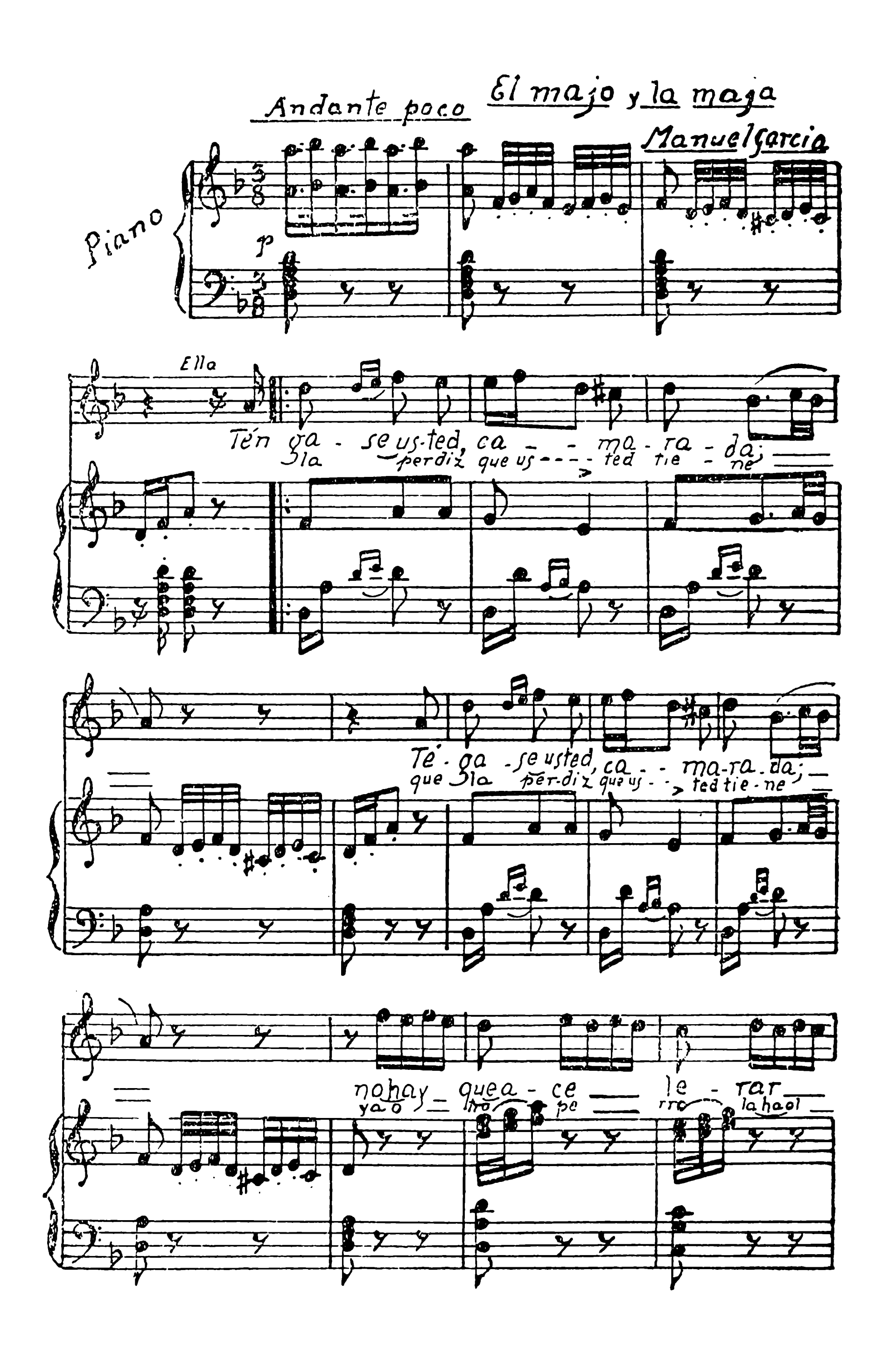
Tonadillas	a solo	129
»	» dúo	97
»	» trío	61
»	generales	31

Compulsando los títulos del libro del Coliseo con los registrados en la obra de Subirá, he podido hallar buena parte de los autores de las precitadas tonadillas que se cantaron en Montevideo. Ellos eran:
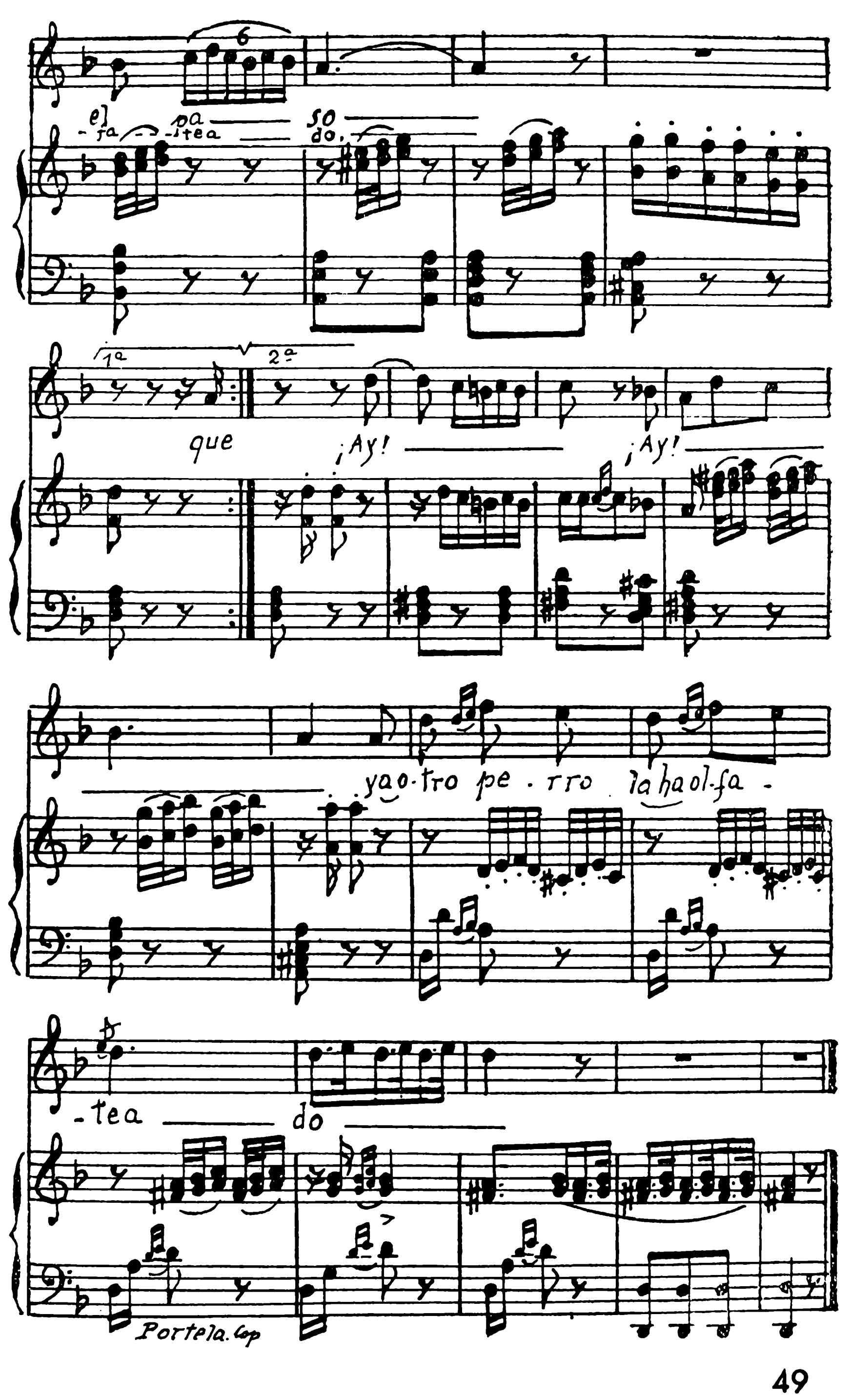
De Pablo Esteve: La cucaña de Nápoles — La Soldada — La razón de estado — El novio y las dos hermosas — La paya y los cazadores — La maja celosa — La jardinerita del gusto — El Granadero — Los galanes de la pretola — Los esclavos del mundo — El desfalco de la papelera — El chasco del mono — El chasco del arca — La crítica del teatro — La cortesana pastora — Los cortejos reñidos — Los consejos — La bellotera — El abate quejoso.

De Blas de Laserna: El novio sin novia — La vida del petimetre — Pobrecita, qué congoja — La esperanza lisonjera — El tribunal de las quejas — La vizcaína y el cirujano — El vicio descubierto — El viajante — La vanidad corregida — Los trajes — Tildar lo que mal parece — El sistema de los preocupados — La simplecita — La señorita y el loco — La queja de los animales — El proyecto de la Joaquina — El pronóstico — El poeta y la gallega — El picarito burlado — La petrimetra supuesta — El parabién — Los oficios despreciados — Los oficios — La novia porfiada — No sé en qué consiste — Nadie juzgue por la vista — Las músicas — La mujer convencida — Mosqueteros de mi vida — La moderna educación — El menestral prudente — El mercader generoso — El marido sagaz — El marido hace la mujer — La mala etiqueta — La malicia popular — Los majos celosos — El majo celoso — La maja y el berberisco — La maja

(1) Ver Apéndice N.° 12.



El majo y la maja
Andante poco
Manuel García
Piano
p
Ella
Tén ga - se us-ted, ca - - ma - ra - da;
la perdiz que us - - - ted tie - ne
Té - ga - se usted, ca - - ma-ra-da;
que la pér-diz que us - - ted tie - ne
no hay que a - ce - le - tar
ya o - tro pe - rro la ha ol


el
pa
so
-fa - -tea
do.
1ª
2ª
que
¡Ay!
¡Ay!
ya o-tro pe - rro la ha ol-fa -
-tea
do
Portela. Cop

constante — El hospital del desengaño — El hipócrita — La hidalga en la corte — El hermoso convencido — El gusto perdido — El gitano celoso — Los esposos imprudentes — La España moderna — El entretenido — Donde voy, ay de mi! — La disculpa de los necios — La disputa de la boda — El diario — Las dudas de la Rivera — El desengaño de los hombres — El desengaño — El desdén — Los descontentos — La dama desengaña — El chiste del pajarito — Criticar con inocencia — El cortejante calavera — Los celos de Paco García — Los cazadores y el payo — La cartilla — El café de Cádiz — La buhonera — La boda del criado — El azote en la disculpa — La astucia del amigo — Aquí tenéis a la silva — El amo burlado — Las alhajas perdidas — Al fin todo se descubre — El albañil y la maja — Al primer tapón Zurrapás — Los acomodos del vicio — La Academia.

De Pablo del Moral: El lente — La locura y el juicio — La equivocación — De fuera vendrá — La crítica general — El librito extraordinario.

De Luis Misón: La viuda — Los negros — El chasco del cofre — Los cazadores.

De Antonio Rosales: La lavandera y el tuno — El Abate hablador — El terno reformado — La trapera — Las preguntas y respuestas — El agente y la viuda — Las Ferias — El acomodo o los Negritos — La severa y el herrero.

De Jacinto Valledor: El sargento Briñoli.

De Juan Marcolini: El petrimetre y la maja — El francés y la maja.

De José Castel: La gitana y el hospital de incurables.

De Fernando Ferandiere: Los españoles viajantes.

De Pedro Aranaz Vides: Las satisfacciones de dos amantes — El chusco y la maja — El chasco del Mesón.

De Ventura Galván: Los vagabundos — Los molineros .

De Gaspar Zabala (libretista): El novio sin novia.

De Manuel García: La maja y el majo.

De Mariano Bustos: Los petrimetres y el Hospiciano.

En el archivo de la Casa de Comedias se conservaba pues, alrededor de 1814 una formidable colección de tonadillas escénicas, obras casi todas ellas de los compositores más representativos del género.

El detallado estudio de las músicas de ellas quizás nos traiga en un futuro algunas luces con respecto a la formación de nuestro primitivo repertorio folklórico. En efecto, cuando los personajes de una producción son «indianos». o más precisamente criollos o negros procedentes éstos últimos del continente africano, o moros en fin, para presentar a unos y otros con caracterización musical adecuada, los

compositores les hacían cantar melodías propias de sus respectivos suelos. Las canciones moras se caracterizaban por sus estribillos donde se prodigan las voces «zalá» o «zalamelá» y «guir-guir». Las canciones negras son variadas, predominando el cumbé; también hallamos tononés, así como algunas melodías en tipo de guajira, y esto último aún desde el famoso Misón. Frecuentísima es la asociación de lo extranjero a lo nacional en la literatura musical tonadillesca. En alguna de ellas se habla de personajes del Río de la Plata, ¿sería difícil pensar que ello se comentara con la música adecuada? Desdichadamente aún en España pocas músicas de tonadillas se conservan frente a millares de títulos y letras que se registran.

Como ejemplo títpico de una música de tonadilla me place transcribir un fragmento completo de «El majo y la maja» de Manuel García (el luego celebérrimo tenor de Rossini y padre de la Malibrán y y Paulina Viardot) que en el libro de nuestro Coliseo figura entre la serie de tonadillas a dúo.

Del resto de las tonadillas que se transcriben en el libro del Coliseo, quizás por desfiguración que han sufrido los títulos, por el momento no he podido dar con los autores correspondientes. Quédanos en tanto en pie un voluminoso repertorio que a partir de 1820 fué cayendo en desuso. Y así como en España en esa fecha, la tonadilla escénica cae en su ocaso y olvido, en el Río de la Plata comienza a efectuarse un tanto atrasadamente su descomposición total.

Así vemos en 1822 atacar duramente a este género en «El Argos de Buenos Ayres» del 11 de Setiembre: «una de esas *tonadillas* á lo antiguo, cuya letra, música y ejecucion chocan igualmente, y son capaces de hacer creer á los forasteros que no tenemos oidos, sentido comun, ni vergüenza. Cuando se quemaron en la plaza pública los instrumentos de la tortura, con estas tonadillas se hubiera debido encender la pira, para que no volviesen á *atormentarnos más*».

En Buenos Aires, precisamente, se conserva la letra de una célebre tonadilla, poseedora de un cierto acento picaresco aunque no rayano en lo licencioso: «La tonadilla del Granadero» (1) de Pablo Esteve, que también se halla registrada en la lista de nuestro Coliseo cantada en el Río de la Plata por más de 30 años y que comienza así:

Granadero soy señores,
que me ocupo en conquistar
con arrogancia castillos
damas con marcialidad.

(1) «Historia del teatro en Buenos Aires», de Mariano G. Bosch, pág. 27.

Hasta aquí todo marcha delicadamente, pero más adelante agrega:

Veinte minutos nunca
tiene la tropa
pero en los quince es fina
como ella sola.

. . . .

Tratar no quiero
del excercicio
porque mil veses
aquí lo han visto.

Durante 1830 se cantaron en Montevideo varias de ellas, ya el género en plena decadencia. Petronila Serrano, Juan Villarino y Juan Aurelio Casacuberta entonaron una «tonadilla a trío» el 6 de Julio, que sirvió de interludio entre la comedia en 4 actos «La urraca ladrona» y el sainete «La boda del tío Carmona».

Un año más tarde, en 1831, esa decadencia se hace visible públicamente en Montevideo. En un artículo firmado por «Treinta y tres melómanos» aparece en la prensa periódica esta violenta diatriba contra los tonadilleros: «No debemos empeñarnos en que se queden, ni hay utilidad ninguna en sostenerlos — ¡Qué lenguaje! propio solo de las personas que en materias de buen gusto y bellas artes quieren que este país vuelva al estado en que yacia en el tiempo de las famosas tonadillas, en que lucian a competencia la mala poesia, la mala música; y la mala voz, dando muy mala idea á los extrangeros de nuestra civilizacion». (1)

Salvo esporádicas apariciones de la tonadilla en nuestro escenario, este género, al doblar el año 1830, cae como en España en un caso irremediable.

(1) «El Universal», 1 - VII - 1831.

CAPITULO VIII

EL BAILE ESCENICO

El de 1830 fué un año de gracia para el arte de trenzar los pies. Los más encumbrados actores no tenían a mengua en salir a escena una vez representada la más estremecedora tragedia de Alfieri o Voltaire, para desatarse en una furibunda danza de pies de fuego.

Ya es Juan Aurelio Casacuberta, quien después de interpretar «La familia Sirvan ó sea Voltaire en Castre», salta de nuevo a escena para acompañar a Antonia Culebras en las figuraciones de una bolera; ya es Joaquín Culebras, padre de Antonia y viejísimo cómico de los tiempos de la Patria Vieja, quien después de recitarse los cinco actos de la tragedia «Numancia destruída», aparece de nuevo sobre las tablas tan campante y procura «disipar el horror y compasión que debe inspirar la tragedia, con un bayle general en caracter jocoso cuyo título es El honor en los maridos y prudencia en las mugeres». (1)

Culebras era el obligado animador de cuanto espectáculo representábase en la Casa de Comedias. Español de nacimiento, ya figuraba en los elencos dramáticos del Coliseo bonaerense hacia el 1814. De cuerpo enjuto y ojillos penetrantes — ¡pero ay! con cierto grado de estrabismo — encontraba enorme complacencia en destacar su castiza pronunciación y «cortar» los versos con toda alevosía: «el público, a pesar de sus defectos físicos, lo apreciaba por sus modales finos, pureza de lenguaje y estilo». (2) Era deplorable en el drama y aún en la comedia, pero de poderosa efectividad en el sainete; según se estilaba en aquellos días, Culebras, una vez terminada la función, salía a escena a anunciar la próxima representación, cosa que casi nunca podía terminar porque el público de las gradas al ver su archiconocida estampa, comenzaba a exclamar: «¡Culebras! ¡Culebras!» y armábale una grita tan espantosa, que con castizo lenguaje y todo, el

(1) «El Universal», 12 - I - 1830.

(2) «Buenos Aires desde setenta años atrás», de José Antonio Wilde, pp. 61 y 62.

tan popular como festejado cómico, entrábase por entre telones muy ofendido pero muy orondo.

Tenía veleidades de escritor; en 1820, en una función a beneficio de la actriz Montes de Oca, en Buenos Aires, dió a conocer una composición suya dedicada a Manuel Belgrano, imponente loa mitológica donde se veía al héroe de Salta y Tucumán ascender a los cielos para ser coronado allí por Jove, Marte y Apolo de cuerpo presente, y referirse de paso a «la siempre inmaculada virgen pura, María de las Mercedes». (1)

Antonio Zinny en su «Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay», anuncia a Culebras como co-director del periódico «El Observador Oriental» de 1829 junto con Márquez y Fernando Quijano. Sin embargo el propio cómico se encarga de destruirnos tal afirmación en el ejemplar del 7 de Febrero de 1829 del «Semanario Mercantil»: «injustamente calumniado tanto en esta como en Buenos Aires de haber sido colaborador en el periódico titulado *El Observador Oriental,* que se da en Montevideo, hago saber á todos que jamás he tenido ni tengo parte alguna en su composición; evitando así que se me pudiese aplicar aquel proverbio. — Quien calla, otorga. — Joaquín Culebras».

El 28 de Marzo de 1831 «habiendo sabido que algunos pocos señores concurrentes al teatro tienen alguna prevención contra él, sin duda por falsos informes» (2) decide Culebras retirarse de las tablas y poner un escritorio de procuración en su casa de la calle de San Diego, número 22. Fué una de las tantas amenazas no cumplidas. Estableció su escritorio pero no se retiró de la escena.

Junto a Joaquín Culebras otro actor cómico disputábale la supremacía como bailarín: Felipe David.

Nacido en Buenos Aires en 1797, Felipe David subió a escena por primera vez a los 16 años interpretando la ópera - zarzuela «Monomanía Musical ó sea El fanático por la música» e implantando desde el remoto año de 1813 su graciosa figura de cómico irresistible. José Antonio Wilde nos dejó de su figura un sabroso aguafuerte: «Bastaba ver solamente á *Felipe* en la escena, para que se pronunciara la hilaridad; antes que dijera una sola palabra, la risa se hacía jeneral. Era extremadamente delgado i de figura raquítica; las pantorrillas (si es que merecían semejante nombre), parecían palillos; tenía una fisonomía particular sin ser desagradable»... «En los sainetes como

(1) «Historia del teatro en Buenos Aires», de Mariano G. Bosch, pág. 117.
(2) «El Universal», 28 - III - 1831.

era de suponer, *Felipe David* era el héroe; i á fe que en algunos no dejaba que desear. Por ejemplo, entre otros varios, el público no se cansaba (á pesar de *repetirse* con mucha frecuencia), de oirle en *los tres novios imperfectos,* en el que desempeñaba el rol de tartamudo i cantaba tartamudeando, acompañándose en el arpa, una canción de serenata á su novia que principiaba así:

En el tiempo de Mari-Castaña
Una vieja solía cantar;
A unos pollos chucurrutitos
Que corrian por su corral.

«Luego concluia cantando como gallo, despues de darse una palmada en el muslo, imitando el ruido que hace éste animal con el ala cuando canta. Los muchachos de la contraseña i cierta clase de la concurrencia festejaban el chiste con estrepitosas carcajadas no dejando al fin de asociarse la parte mas seria». (1)

El 15 de Febrero de 1830 se presentó en la Casa de Comedias de Montevideo en un homenaje a beneficio de Juan Villarino bailando «el fricase en caracter ridículo, el Sr. Felipe David en trage de muger». (2)

El 18 de Enero de 1831 en función a beneficio suyo, interpretó en Montevideo su célebre «Los tres novios imperfectos» en el que según «El Universal» de la fecha: «el beneficiado ejecutará el papel de *Tartamudo,* cantará la arieta burlesca del gallo, y baylará un minuet montonero en caracter ridículo acompañado de la joven Antonia Culebras».

El 18 de Julio de 1847 se extinguía en Buenos Aires su figura cargada de recuerdos de los tiempos épicos del teatro rioplatense.

Las intervenciones esporádicas de Casacuberta, Culebras o David, no eran sin embargo más que el producto de una gran pasión escénica, de un entregamiento total al arte y al juego de las tablas; los verdaderos bailarines de especialización eran otros. Y el arte de la danza durante el año de 1830 estuvo representado en Montevideo por dos figuras de continental renombre: José y Juana Cañete.

Juana Cañete bailaba con increíble rapidez el «padedú» — castellanización del clásico «pas de deux» — a tal punto que los espectadores llegaron a solicitarle públicamente que aminorase la velo-

(1) «Buenos Aires desde setenta años atrás», de José Antonio Wilde, pp. 60 y 61.

(2) «El Universal», 16 - II - 1830.

cidad en las contravueltas, ya que veían de un momento a otro la respetable humanidad de la bailarina por los suelos: «debe ser algo más cuidadosa en las contravueltas que da en el Padedú, a fin de que no llegue á desgraciarse en alguna de ellas», le imploran sus devotos al través de «El Universal». (1)

Eran ambos dos españoles de singular prestancia que bailaban Fandangos, Fandanguillos, Cachuchas y Boleras con fuerte expresividad. Alrededor de 1831 crearon una variante del Cielito: (2) el llamado «Cielito en batalla», razón por la cual sus nombres quedaron unidos a la figuración coreográfica de las danzas populares rioplatenses.

El 15 de Setiembre de 1829 se presenta en Montevideo una curiosa «Trouppe» de acróbatas y bailarines que encabezaba José Chearini y que integraban en un principio su esposa e hijos. Sus espectáculos eran una suerte de miscelánea teatral y circense. Quienes estudien aquella manifestación de teatro criollo nacida en el «picadero», van a tener que hurgar en las actividades de este remoto conjunto para hallar quizás un antecedente de los circos trashumantes del 1890, donde entre un caballo, un Juan Moreira y un oso amaestrado, alboreaba cierta manifestación de nuestro teatro nacional.

José Chearini y su honorable familia, bailaban ya en la cuerda floja, ya en la tirante, Boleras, Gavotas o Minués, como lo hicieran en el día de la Jura de nuestra Constitución en un hilo de cáñamo que se extendía desde la azotea del Cabildo hasta el centro de la Plaza Matriz. En el Edicto Policial promulgado para ese día figura el siguiente apartado: «En la tarde del día 18 la compañía del Señor Cherini ejecutará en la dicha plaza sobre la cuerda floja y tirante todas las suertes de que ha dado testimonio su sobre salienté habilidad».

Más tarde los Chearini se presentan en el Parque Argentino de Buenos Aires con un henchido elenco, en el que figuraban actores del renombre de un Castañeda o de un Quijano.

En este año de 1830 se oyeron y vieron en la Casa de Comedias las siguientes danzas:

Bailes generales:

Los figurones burlados.
La muerte del Arlequín.
La flauta mágica o sea Las convulsiones musicales.
El bosque encantado.

(1) Ver Apéndice N.° 13.
(2) «Los bailes criollos en el teatro nacional», de Carlos Vega, pág. 71 (Cuadernos de Cultura Teatral, N.° 6, editado por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1937).

Boleras:

Boleras del trípili, trápala (Tirana).
La Caleta.
El Lelito.
El Trágala.

Fandango.
Fandanguillo.
Gavota y Gavota Abolerada.
Minué Montonero.
Pieza Inglesa.
Seguidillas.
Pas de Deux.
Cachucha.

Los bailes generales no eran otra cosa que una primitiva mimo-danza con un programa escénico a desarrollar; ora de carácter sutil como en «La muerte del Arlequín», ora de carácter jocoso y grotesco como en «La flauta mágica o sea Las convulsiones musicales», anticipos todos ellos de una concepción de «ballet» todavía en germen.

De entre las danzas para solistas o parejas quiero destacar el Minué Montonero. Su línea melódica tanto en la sucesión de intervalos cuanto en la armonía que la sustenta, no acusa un sello característico que distinga el minué rioplatense del europeo. En hablando de coreografía el minué montonero en Montevideo podía ser bailado de acuerdo con tres figuraciones de raíz europea también: el minué de corte, el minué figurado y el minué liso. Los cronistas de la época dan en afirmar — especialmente Antonio N. Pereira — que el minué de corte rara vez se danzaba, que el minué figurado se estilaba en las grandes solemnidades y que el minué liso era el que gozaba de mayor predicamento en nuestro medio. (1)

El minué montonero de la época de Rosas se llamó «federal» o «unitario», pero ello no fué más que un cambio de etiqueta según el color político imperante: el contenido permanecía inalterable.

Una forma típicamente criolla como el Cielito, ya se cantaba o bailaba en esta mañana bastante luminosa de nuestra cultura musical y a la sazón se encontraba en un período de apogeo; sin embargo, en lo que a la actividad escénica se refiere, no he hallado la más leve

(1) En Buenos Aires ocurría exactamente lo mismo (Octavio C. Batolla: «La Sociedad de antaño» p. 255 y José A. Wilde, op. cit. p. 135).

pero segura referencia durante la temporada de 1830. Recién en Setiembre de 1831 comenzarán a oírse en el escenario de la Casa de Comedias las canciones y danzas rioplatenses al bailarse en «La boda de Pancha y Chivico» (1) el Pericón de Media Caña, durante la función a beneficio de Fernando Quijano, (2) el futuro autor de la melodía de nuestro Himno Nacional.

En homenaje a la más estricta veracidad, en este año de 1830 las canciones y danzas rioplatenses quedaron fuera del escenario. Esta temporada nos deja entre las manos un puñado de danzas extranjeras que acróbatas y actores nos hacen pasar ante nuestra vista como un film veloz.

(1) Era éste un popularísimo sainete argentino de 1826 escrito por Collao. Fué reimpreso en 1925 por el Instituto de Literatura Argentina con una noticia de Mariano G. Bosch. Su título original era: «Las Bodas de Chivico y Pancha».

(2) Ver Apéndice N.° 14.

CAPITULO IX

LA CANCION PATRIOTICA

La canción patriótica constituyó la manifestación vocal nacional por excelencia en 1830. Cada una de las fechas patrias fueron conmemoradas con una canción de este tipo. Su forma era la de una melodía marcial ya en compás de 2 o 4 tiempos que desde la gesta de Mayo hasta cerca de 1850 se repitió en las calles y en los escenarios con todo fervor.

Desde la Revolución de Mayo la canción patriótica y los himnos marcharon confundidos en una misma inspiración y en una misma música.

Desde el punto de vista de su morfología musical la canción patriótica en algunos casos no era otra cosa que una extensión del movimiento moderado de una marcha. Si esta responde a la forma clásica A B A la canción patriótica vendrá a ser una amplificación de la parte B, sin cambio de movimiento. Desde luego que la mayoría de ellas se confunden perfectamente con una marcha, a un plan de melodía simple, de curva poco pronunciada y rítmica cuadrada.

Hasta el año 1830 no he podido hallar ninguna partitura de canción patriótica, salvo desde luego las argentinas; quedan empero un montón de títulos, referencias y letras.

La primera de ellas es la Marcha Oriental — llamada en algunos momentos Canción Patriótica — de Bartolomé Hidalgo, compuesta a fines de Octubre de 1811 en el trayecto de Paysandú a Salto. (1)

En 1814 ocurrió un curioso suceso. El 21 de Agosto se reabrió con toda pompa y ceremonia, nuestro teatro, luego de haber permanecido cerradas sus puertas durante el sitio de Montevideo. Entonóse el Himno Nacional Argentino de Blas Perera, como correspondía a una localidad perteneciente a la Confederación de las Provincias Unidas del Río de la Plata, y he aquí que más de medio tea-

(1) Texto en «El Parnaso Oriental», t. I, p. 6.

tro permaneció sentado durante la ejecución. Un ciudadano montevideano levantó la voz desde luego en las columnas de la prensa: «hemos tenido que notar que las señoras que estaban en los Palcos no se pararon al tiempo de recitarse la cancion Patriotica», agregando luego: «Nos acordamos que las Señoras de Buenos - Ayres se ponen de pie para oir la cancion Nacional». (1) Esta observación molestó al parecer a nuestras respetables ciudadanas, quienes no perdieron oportunidad de excusarse desde las columnas del mismo periódico con estas palabras impresas en dudosa ortografía: «Si hubieramos tenido previa noticia, en igual forma que la señoras de Buenos - Ayres que la cancion patriotica, que V. cita en su no. 9. *articulo teatro*, es unica cancion Nacional sancionada por el augusto Congreso Soberano de estas Provincias Unidas, y del devido omenage que en tan justa razon le es tributado por nuestro sexo en la Capital, puede V. estar seguro de que no dieramos la menor rasion a su extrañeza». (2)

El 25 de Mayo de 1816 en la Plaza Matriz, el coro de niños de la escuela pública dirigidos por Fray José Benito Lamas, entonó la canción patriótica «Al asomar el sol» (3) y al día siguiente volvieron a actuar entonando esta vez el Himno a la apertura de la Biblioteca Pública, (4) cuyas letras fueron escritas expresamente por Francisco Araúcho.

En Julio de 1816 al saberse la invasión portuguesa, Hidalgo compone su nueva Marcha Nacional Oriental (5) y durante cinco años no se oye hablar más de ella.

En 1821 en plena dominación lusitana se ejecutaron varias canciones patrióticas. Desde luego que ahora la patria era Portugal y a su rey Don Juan VI fueron dedicadas. Petronila Serrano que después se redimiera de este pecado fué la encargada de hacerlo. (6)

(1) Ver Apéndice N.° 15 A.
(2) Ver Apéndice N.° 15 B.
(3) Texto en «El Parnaso Oriental», t. I, p. 38.
(4) Texto en «El Parnaso Orienal», t. I, p. 44.
(5) Texto en «El Parnaso Oriental», t. I, p. 47.
(6) «El 6 huvo tambien comedia y al levantarse el telon bolvió á aparecer el retrato de Juan 6. al mismo tiempo dió principio la musica con marcha, repitiendo consecutivamente *viva el rey de portugal,* y la *cisplatina Oriental.* Duró esta tormenta otra media hora: dio principio à una comedia de 5 actos y al 3. cuando se corrió el telon, aparecio una musica en el patio de la casa tocando la marcha patriotica: la oficialidad portuguesa y la tropa que se hallaba de guardia cantaba la defensa de la *patria* y la *cis-platina* hasta morir, ó hasta *morrere* (como dicen los Portugueses). Duro mucho tiempo este famoso canto y hubiera durado

En 1823 se publica en «La Aurora», (1) una canción patriótica que luego se hiciera célebre cuya violenta letra comienza así:

Orientales. corred a las armas,
El momento de gloria llegó,
Quien no quiera gemir en cadenas
Vuele al punto a los campos de honor.

El 20 de Febrero de 1829 en celebridad de la batalla de Ituzaingó y en función a beneficio de Joaquín Culebras y Juan A. Velarde, se entona la «nueva Cancion patriótica del *Estado de Montevideo»* (2) que se repite el 12 de Octubre, y el 1.° de Mayo del mismo año Francisco Acuña de Figueroa extrae de su abultada cartera de Himnos Nacionales y Canciones Patrióticas otra más (3) para deleite de sus conciudadanos.

En 1830 he registrado cuatro canciones patrióticas y dos himnos, entonados todos ellos al cumplirse festividades patrias. De las canciones patrióticas de este año, no ha quedado ni una sola partitura, apenas el nombre de un solo autor, Esteban Massini, a quien hicimos referencia en capítulos anteriores. El 12 de Junio aparece en los periódicos montevideanos un anuncio de ellas. (4) Aventuradamente se podría afirmar que tal canción fuera cantada en la Casa de Comedias en alguna celebración patria.

De los himnos, en cambio, he anotado dos curiosas referencias: el 29 de Enero, en una función a beneficio de los bailarines Cañete, se estrenó un Himno Nacional compuesto por Antonio Sáenz y el 27 de Mayo se cantó el Himno Nacional Argentino, que en algunas ocasiones se entonaba en Montevideo desde los tiempos en que el Uruguay pertenecía a las Provincios Unidas.

Del himno entonado el 18 de Julio de 1830 sólo tenemos una incompleta pero segura referencia: (5) con palabras severas y emo-

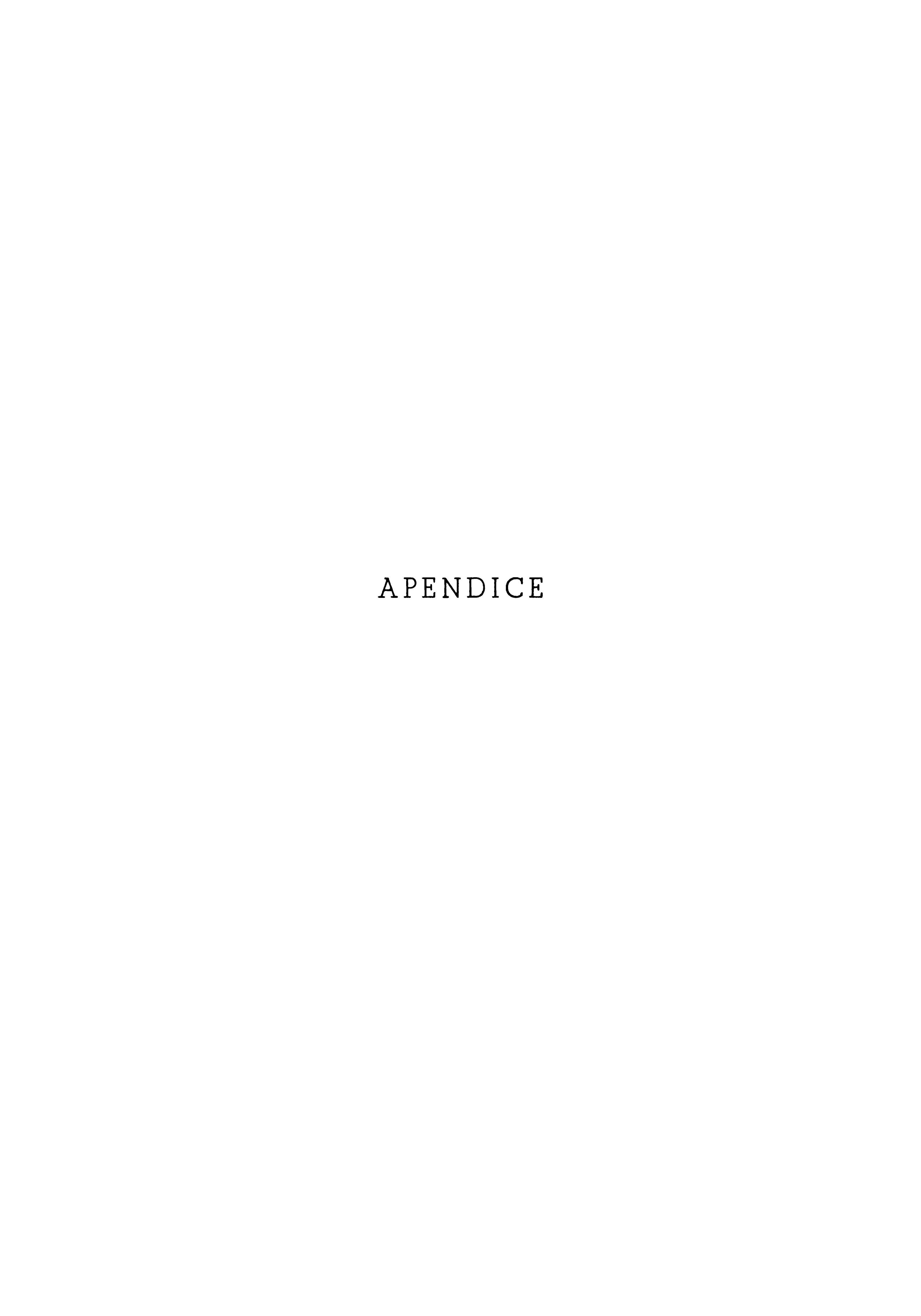
hasta hoy — si los comicos no hubieran tocado el pito; quedó en silencio esta turbonada, y se descorrio el telon — Enseguida cantó la Petronila un elogio al rey D. Juan 6. hallándose el retrato presente durante el canto — La hicieron repetir por agrado». («El Argos de Buenos Ayres», 18 - VIII - 1821).

(1) «La Aurora», N.° 7, p. 31. Montevideo, 1 - II - 1823.
(2) Programa en el Archivo General de la Nación, Caja 777.
(3) Texto en «El Parnaso Oriental», t. I, p. 102.
(4) Ver Apéndice N.° 4.
(5) Según Isidoro De - María, esta canción fué «la de los treinta y Tres» («Tradiciones y recuerdos Montevideo antiguo», t. II, p. 111.

cionadas, anuncia «El Universal» del 17: «En este dia grande y memorable en que el Estado Oriental jura su Constitucion, se abrira la escena con la *Cancion Patriotica;* y en seguida se representara la gran tragedia en 5 actos, titulada, *Lanuza, fiel defensor de las leyes*».

Hasta aquí el programa mantiene una noble línea, pero de inmediato se quiebra la alta entonación de este simple aviso con las siguientes palabras: «terminara la funcion con un divertido saynete»...

La canción patriótica no escapa a la influencia de la música italiana de la época. Más tarde veremos asomar el rostro de esta última nada menos que al través de la melodía de nuestro Himno Nacional. Más aún, todo un siglo de nuestra música, todo el siglo XIX, tiene su clave en esta temporada inicial y definitiva del año treinta. Y para quien no crea en ésto, ahí está aún el Teatro Solís erigido expresamente como altar propicio donde ha de resonar en toda su amplitud la voz hinchada y generosa de la operística italiana del Siglo Romántico.



APENDICE

APENDICE

N.° 1

Para que la Audiencia de Buenos Ayres informe sobre los puntos que se espresan relativos á la reeleccion de el Alcalde de primer voto de Montevideo D.^{n} Franc.^{o} Cardoso, la Presidencia en el Teatro de Comedias del Gov.^{or} y resistencia de este a franquear la Puerta por donde acostumbran entrar los Alcaldes.

/Fol. 4 vta./+
S. M. en S.^{n} Yldefonso a 7 de Agosto de 1795
/Fol. 1/+

El Rey

Consejo de 21 de Julio
de 1795
Sala 2.^{a}

Presidente Regente y Oidores de mi Real Audiencia de Buenos Ayres. Por parte del Cavildo Secular de la Ciudad de Montevideo se há hecho instancia a fin de que se tomen varias providencias para remediar las vejaciones abatim.^{to} y poco decoro con que trata á sus individuos el Governador de aquella Plaza D.^{n} Antonio Olaguer y Feliu, quejandose entre otras cosas de que á su arbitrio, y sin consulta, acuerdo, ó noticia del Cavildo dispuso en el año de 1793, establecer diversion publica de Comedias, quando hasta entonces no las avia avido, y si vnicam.^{te} el entretenimiento de Titeres, ó volatines, á el qual asistian el Cav.^{do} /Fol. 1 vta./ y Alcaldes Ordinarios entrando no por la Puerta comun sino por otra reservada que dirigia a su Palco con el objeto de evitar confusiones; pero el Governador empeñado en desayrarlos, resolvió recoger dha. llave sin prestar el menor aviso á los Alcaldes, y acudiendo segun su costumbre á entrar por la misma Puerta la noche del dia 15 de Diciembre la hallaron cerrada con Candado, y de consiguiente tuvieron que retirarse á su casa hechos la irrision del Pueblo: mas llevando adelante el Governador esta nueva

farsa, les pasó oficio por escrito en el 16 recargandoles sobre su falta de asistencia, desentendiendose en otros succesivos de sus verdaderas serias contestaciones, vsando siempre de vn tono impropio y depresivo, por lo que eligieron el medio prudente de /Fol. 2/ formar competencia en esa mi Real Audiencia pero sin llegar el caso de ser oidos, logro el Governador recayese Decreto aprovando su conducta, y previniendo á los Alcaldes se avian hecho reparables sus gestiones en la formacion de competencia, de manera que desde aquel instante crecio notablem.[te] el rubor haciendo para con el publico el papel mas ridiculo que puede escojitarse, pues precisandoles el Gov.[or] á concurrir á la Comedia, y Palco de la Ciudad, no son dueños de dar la menor providencia para el buen orden y tranquilidad del teatro, mandandolo él todo desde su Palco particular para él que mantiene Puerta reservada, siendo indisputable que el Gov.[or] como Gefe Militar de ningun privilegio goza de los /Fol. 2 vta./ Teatros, cuyas dispocisiones y buen orden son peculiares de la jurisdicion ordinaria no asistiendo en el Palco de la Ciudad, a que se agrega averse ofendido altamente el Gov.[or] de que el Alcalde de primer voto D.[n] Josef Cardoso que lo fué en el espresado año de 1793, procurase defender con la correspondiente moderacion las facultades de su Ministerio buscando en esa mi Real Audiencia el desagravio de las ofensas que discurrian se le irrigaron con los referidos procedimientos del Governador quien esplicó su encono mal concevido por vn termino mucho mas doloroso, pues congregado el Cavildo para el acto de elecciones del año de 1794, aprobó llanam.[te] el acuerdo extendido en su razon por lo respectivo á todos los sugetos nombrados exceptuando /Fol. 3/ vnicamente al citado D.[n] Josef Cardoso, no obstante que hiva compreendido. y reelegido de vnanime consentimiento de los vocales para continuar en su oficio de Alcalde de primer voto; y avnque el Cavildo hizo recurso en el asunto a mi Virrey manifestandole la infraccion de la instruccion con que se governava en punto á las dhas. elecciones desde que comenzó la poblacion de la Ciudad, de nada sirvio porque el Gov.[or] practicó otro recurso a fin de sostener sus ideas pretestando la observancia de las Leyes, y teniendo valor de añadir entre otras especies dirigidas a ajar la notoria opinion del espresado D.[n] Josef Cardoso, dos, absolutamente falsas, vna, de que se le seguia y estava pendiente cierta causa grave criminal sobre aver herido á /Fol. 3 vta./ vn Paraguay, y otra la de ser sugeto que tenia dadas pruevas de su caracter Orgulloso y violento en el año que avia regentado la jurisdicion Ordinaria, no dejando de instar al Ayuntam.[to] con amenazas y apremios para su concurrencia á la posesion de los restantes Oficiales electos, y despojar de la vara á Cardoso depositandola en el Alferez Real, segun lo consiguió antes que recayese la dicision de mi Virrey que conformandose con el voto consultivo de esa mi R.[l] Aud.[a] estimó acertada la resolucion del Gov.[or] en no confirmar la reeleccion de dho. Alcalde Cardoso, mandando se procediese a nombrar otra per-

sona idonea que sirviese la vara de Alcalde de primer voto en aquel año. Y aviendo visto en mi Consejo de Yndias /Fol. 4/ con lo expuesto por mi Fiscal hé resuelto informeis instructivam.^{te} como os lo mando oyendo nuevamente a dhos. Governador y Alcaldes Ordinarios si lo juzgaseis necesario sobre los mencionados puntos decididos por esa mi Real Audiencia relativos á la reeleccion del Alcalde Cardoso, y a la Presidencia en el Teatro de Comedias del Gov.^{or} y resistencia de este a franquear la Puerta por donde acostumbravan entrar los Alcaldes. Fecha en &^{a}

/Fol. 4 vta./ Por Dup.^{do} Visto.

Reg.^{da} en el Lib. Perú de parte num.^{o} 77 f.^{o} 252 b.^{ta}

Refrend.^{a} del S.^{or} D.^{n} Silvestre Collar.

(Archivo general de Indias. — Sevilla. — Sección V. — Audiencia de Buenos Aires. — Cartas y expedientes. — Año de 1798. — Est. 123. — Caj. 7. — Leg. 20. — Mss. copia simple, papel con filigrana, formato: 30 $\times$ 21 cm., letra redonda e inclinada, interlínea 14 mm., conservación buena).

[Documento publicado en «Del Montevideo del siglo XVIII» de José Torre Revello, aparecido en la «Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay», t. VI, N.° 2, pp. 697 a 700.]

N.° 2

/Fol. 12/ Igualmente declaro, que sobre la casa principal de mi habitacion, tengo impuesta á censo redimible del cinco por ciento anual, la cantidad de quatro mil pesos corrientes pertenecientes álos fondos del Regimiento de Infantería de esta Provincia. Cuya cantidad me mando dar el Señor Governador Inspector General D.^{n} Antonio Olaguer y Feliu, para invertirlo en la fabrica, y utencilios dela Casa de Comedias que desu orden, y á muchas instancias suyas construí en el corralon dela Señora Mariscala Doña Maria Francisca de Alceibar, y por este motibo los puse sobre mis fincas, por no ser posible sobre la misma Casa de Comedia, en que se gastaron, cuyo censo en caso de no levantarlo yo, quien, que con preferencia á toda otra cosa, se redima del primer dinero, que se híziese, y produzca dicha Casa de Comedias, entrase à poder de mis Albaceas, como pertenecientes ami, despues que yo fallezca, para que así esten dichas mis fincas, expedictas, y libres para dos fines, á que hé de destinarles, lo que anoto asi para &.^{a} Itt. Declaro que /Fol. 12 vta./ tengo celebrado convenio

con Doña Maria Clara de Zabala, de zederle el arrimo, y libre uso de mi pared Devisoria, siempre que su casa contigua à la mía principal este dedicada ala escuela de Niñas gratuitas, que de presente se halla en ella, ú otra obra pía, por lo qual no podrán, mis subsesores innovar en esto cosa alguna, ànoser que sede otro destino ala referida casa; pues entonzes tendran accion derepetir el importe de dicho arrimo ordeno, y es mi voluntad, que mientras subsista en pie, dicha casa de Comedia, todo lo que esta produzca despues de deducido todo lo necesario para su fomento y conservacion, se entregue ă mi esposa D.ⁿ Ana Juaquina de Silba, para que lo distribuya entre aquellos pobres, de Solemnidad y vergonzantes de este Pueblo, que mas lo necesitan: cuyo encargo, despues de su fallecimiento, pasara a los otros Albaceas. Itt. es mi voluntad, que no por que el producido de Dicha casa quede destinado al fin predicho, ha dedejar esta dedar anualmente la comedia, que acostumbra, para la fabrica dela Santa Igle- /Fol. 13/ sia, Condicion unica que expresamente se pacto quando se erigio dicha casa à suplica del Señor Governador D.ⁿ Ant.º Olaguer y Feliu; y otra para el Hospital de Caridad. Itt. quiero y mando que mientras subsista la espresada Casa, sea la atencion de mis Albaceas Pagar los quatro mil pesos, que corrientes hè tomado del Regimiento Fixo, para la construccion de la obra de dicha casa, y libertar mis fincas de dicho reato, si yo no puedo antes executarlo. Itt. declaro que habiendo los Señores D.ⁿ Antonio Olaguer y Feliu, y D.ⁿ Antonio de Cordoba, Governador y Comandante de este Rio, y que respectivamente fueron en esta Plaza...... (quando la Guerra, con francia) á que hiziese dicha Casa de Comedia, en un corral arquilado, para divertir los animos delos habitantes de este Pueblo que podrian padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motibo dela libertad, que había adoptado la Republica Francesa, y manifestado yo al principio mucha repugnancia en adherir á las pretenciones delos dichos, Señores, por tener (segun les manifesté) /Fol. 13 vta./ destinados mis bienes para los pobres de Solemnidad, y vergonzantes, y aun otorgado mi testamento vajo aquel concepto, por lo qual temia pudiese padecer mi caudal (y con el el alibio de aquellos) algun desfalco grande con aquel proyecto, caso que no correspondiese los efectos amis naturales deseos, sin embargo dichos Señores, insistiendo en sus miras hicieron lo posible para reducirme á sus ideas, como ultimamente lo consiguieron, habiendo en su birtud arquilado el corral de la Señora Mariscala, construido yo con mi peculio la nominada casa

[Escribanía de Gobierno y Hacienda — Testamentaría de Manuel Cipriano de Melo — Año 1813 — N.º 45 — Folios 12 a 13 vta.]

N.° 3

TEATRO.

Juicio imparcial.

El Mártes de la otra semana tuvimos el gusto de oir cantar à las señoras Schieroni y Gazabalia, y señores Pisoni y Miró. El metal y torrente de la voz de la primera de estas señoras causaron sorpresa por parecer estraños à su secso, pero no fueron desagradables, sino que su propia lijereza y flecxivilidad, la insinuó de tal modo à los oyentes que llenó el gusto dè todos, y obligó con razon á los mas extensos aplausos. No contribuyeron poco á merecerlos, su expresion, posesion de teatro, y elegancia con que se presentó.

La señora Gazabalia, aunque con voz menos fuerte y extendida, cantó con tanta precision, actividad, y buen método que á todos agradó, acreditando à los inteligentes ser una buena profesora. Su accion, ademas, es noble y se presentó con elegancia y riqueza.

El señor Pisoni desempeñó bien su papel en el duo de la Italiana en Argel, y el señor Miró hace tiempo que tiene recogidos los testimonios del público respecto à su mérito.

El Viernes de la misma semana oimos á la señora Foresti, su esposo Luis Foresti, y al señor Vettali. En medio de dificultades, que solo los inteligentes pudieron notar, la señora Foresti desempeñó muy bien su parte en el primero y segundo duo, y la aria estubo muy bien ejecutada. Pero, aunque es justo y preciso convenir en que su mérito es inferior al de las otras señoras, no por esto negamos el suyo respectivo, que hubiera sido estimado en mas, si el término de comparacion no hubiera estado tan cercano. Una de las cosas que contribuyeron á obscurecerle fue la otra comparacion que naturalmente se hizo de lo deslucido de su traje con el brillante y elegante de aquellas otras señoras. Es cierto que aquellas representaban personages heróicos y esta una campesina en el primer duo, y una esposa en su propia habitacion en el segundo, y en la aria; mas las paredes de una habitacion doméstica en el teatro son transparentes, y las rústicas de las óperas muy coquetas. Agregase à esto que no comprendiendo la mayor parte del auditorio el asunto de dichas piezas su vista se considerò defraudada del brillo y elegancia del trage.

Al señor Vettali fueron comunes las dificultades en que con la señora Foresti, se encontró en el primer duo, que superó empero con mas maestría. Su voz aunque en estado de debilidad, por la indisposicion de que acababa de recobrarse, es hermosa, extensa, flecsible,

muy trabajada y sujeta à las reglas del arte. Su accion es noble y muy propia de un bajo cantor. En cualquier teatro de Europa será estimada, y en los nuestro debe serlo mucho mas.

Solo un gran maestro podria haber concluido la aria del Barbero de Sevilla al tiempo y aire que la cantò el Sr. Foresti. La orquesta no fué la que acompañó al cantor, sino que yendo en fuga ápenas se dejó de él seguir. En tan visible, aunque ciertamente involuntario, y quizas invensible sacrificio, no pudieron tener lugar las gracias còmicas. Sin embargo, dejó conocer su posesion, y en ella le reconocimos las que en el Rio Janeyro le vimos trabajar con tanto aplauso, y en competencia de otro bufo de crédito. Por su parte hizo notar la impropiedad con que se presentó en la escena. ¡El Barbero de Sevilla con sombrero á la inglesa! ¡El Barbero de Sevilla con redecilla de colores imitada con un pañuelo de seda. Pero el señor Foresti ha representado á Figaro en otros teatros de respetabilidad, y no es de suponerse que en el de Montevideo se presentase voluntariamente de este otro modo. Es sensible que estos señores no hayan vuelto á la escena à dar de sí mas alto concepto, que ciertamente le dieràn, y recogierán los mayores aplausos, venciendo los inconvenientes extraños que hasta cierto punto los desairaron.

La señora Schieroni con su comitiva se propone darnos seis operas, empezando con el Engaño Feliz y Barbero de Sevilla, y para este intento récoge una subscripcion que parece marcha con mucha lentitud, y anuncios ó señales de que no llegarà al cabo. Serà sensible, pero asi es natural que suceda. Los mas de los suscriptores saben y conocen que con solo cuatro cantores no se pueden ejecutar sino farsas, operetas, ó grandes operas mutiladas, o en esqueleto. La Opera Engaño Feliz no pueden ejecutarla sin suprimir algun personage. La del Barbero de Sevilla necesita tres bajos, dos tenores, y dos damas sapranas / sic /, y en la comitiva no hay mas que un bajo. Si suprimen los otros dos, nos privan de escenas cómicas de mucho mérito, algunas de ellas interesantes à la accion principal, y si tratan de suplirlas, seria mejor subscribirse para no oirla: asi de las demas. Los mismos conocen que sin mejorar muy mucho la orquesta de este teatro, ninguna opera puede ser regularmente ejecutada. Todo esto desanima y apesar de la mucha aficion de este público à la música, la subscripcion no podrá completarse. Por otra parte, recayendo de este modo en docientas familias, sobre poco mas ò menos, sale muy caro el gusto, ó es muy pesado su costo. Es al mismo tiempo odioso este plan, porque se priva á una gran porcion del vecindario de esta diversion y deleite.

Pero si ambas comitivas se uniesen y tomasen el teatro de su cuenta, todas estas dificultades desaparecerian. Ocho grandes operas pueden exhibirse, en los diez meses utiles del año, 48 veces à pleno auditorio. Son tres mil familias las que pueblan esta ciudad, y pocas

de ellas seràn las que no puedan, y muchas menos las que no quieran oir, síquiera una vez, cada una de esas ocho operas. Si en esto no hay ilusion parece incuestionable que despues de los gastos necesarios para mejorar la orquesta, la escena, etc. etc. podrian recoger un provecho muy considerable, y ciertamente mucho mayor que yendose divididos por un mundo que no conocen, y en el que les sucederia, por todas partes, lo que aqui.

A Lima parece que quiere ir una de esas comitivas. ¿Y que encontrarà allí? Miseria y guerra. La opera pertenece al gran lujo á la paz y á la riqueza. Nosotros estamos en paz y sosiego, asegurados por nuestras buenas instituciones, y los SS. de las dos comitivas no encontraràn igual fortuna en los otros estados que piensan recorrer, que no todos ellos tienen el merito necesario para ser admitidos á su servicio. Ellos, en su conjunto, sirven para nuestro lujo, y nuestro lujo basta para ellos. Esta es una verdad de que, como tal, nadie puede ni debe ofenderse.

Un especulador, que emplease en este negocio un capital regular, podria sacar muy regilares provechos. Este teatro podria servir à un mismo tiempo à la opera y à la comedia, tales cuales las podemos soportar.

Se asegura que la Hermandad de Caridad está declarada judicialmente dueño del teatro, y proximo el momento de que entre á su posesion. Entonces, todo variaba en favor del público; porque esa benefica y distinguida corporacion, que presta á la humanidad doliente tan esmerados auxilios, y á la desvalida tantos y tan favorables cuidados, obligando á la gratitud mas intima á todo el Estado de Montevideo, y à la estimacion, à extrangeros, dedicará alguna parte de sus desvelos, sin de ellos defraudar el principal y mas importante objeto de su instituto, a instruirnos divirtiendonos con el drama, y aumentar y conservar nuestra sensibilidad sin afeminarnos, con los encantos de la música. Un teatro puesto en malas manos obra regularmente contra la moral; en buenas, la corrije y mejora. Sean nuestros votos atendidos.

A este nuestro juicio, por inexacto que parezca, no podrá negarsele el caràcter que lleva impreso de imparcial é inocente, ó inofensivo.

Unos que piensan entender
algo en estas materias.

[«La Gaceta», de Montevideo, 21 - VIII - 1829.]

N.° 4

NUEVA CANCION PATRIOTICA

COMPUESTA y arreglada en música con acompañamiento de piano, por el profesor D. Estevan Massini, cantada en Buenos Aires en una sociedad patriótica por un niño de seis años. Se halla en venta en la libreria de la Señora de Yañez, y en casa de D. Juan Guerrero calle de San Diego N.° 15, y en el almacen de D. Pedro Laviña, calle de San Carlos al lado de la Matriz.

[«El Universal», de Montevideo, 12 - VII - 1830.]

N.° 5

TEATRO

Gran funcion extraordinaria,

A BENEFICIO DE JUAN CASACUBERTA, EL JUEVES 14 DE FEBRERO DE 1833.

Incorporado nuevamente à la Compania Dramatica de esta Capital, es mi primer deber manifestar à mis conciudadanos la satisfacion de que me hallo poseido al volver à ofrecerles mis servicios en nuestra escena, prometiendoles que todos mis esfuerzos los aplicaré á complacerles, y á contribuir con mis escasos talentos à los adelantos de nuestro teatro, el que siendo barometro por donde los extrangeros principian á juzgar de la cultura y civilizacion de los pueblos, no creo que pueda mirarse con indiferencia en el nuestro

En esta virtud, el Director deseando recompensar estos sentimientos, con el objeto de indemnizarme de los costos del viage, y como unica remuneracion de los servicios que pueda prestar á la compañia

y al publico en este resto de temporada, me ha cedido el producto de esta funcion, y yo deseando llenarla de un modo digno de la ilustracion y buen gusto de mi pais, he elegido para presentarme la interesante tragedia en 3 actos titulada —

ARISTODEMO,

En la que tendré el honor de dseempeñar la parte de *Polimnesto,* y la Sra. Alejandra por primera vez la de la sensible *Demofila.*

Concluida, la Señorita Luisa Quijano, acompañada del Sr. Juan Luis Rossi cantaràn el gran duo de la opera

LA URRACA LADRONA,

Mùsica del celebre maestro *Joaquin Rossini:* Y terminará la funcion con el chistosisimo Saynete —

ENGAÑADO QUIEN ENGAÑA.

Tal es la función que tengo el honor de dedicar a mis conciudadanos, por que la creo digna de su espectacion; si no me he equivocado, y merece su aprobacion es á todo cuanto aspira su mas reconocido —

JUAN CASACUBERTA.
A LAS OCHO Y MEDIA.
IMPRENTA DE LA CARIDAD.

[Original del programa existente en el Museo Histórico Nacional.]

N.° 6

AVISO

Luis Foresty, Italiano, Profesor de música, formado en el Imperial y Real Conservatorio de Bergamo, en Italia, habiendo afirmado su residencia en esta capital á beneficio de la distinción que á mere-

cido á diferentes familias respetables, tiene el honor de ofrecer á este respetable público pára dar lecciones á personas de ambos sexós de piano, por el método moderno de armonia, acompañamiento y primera composicion, asi como de canto por el gusto Italiano, verificando todo con sujeción á las reglas y principios del arte y ciencia á que pertenecen estas partes de la musica.

El mismo profesor es compositor de un nuevo y fácil método de enseñar a tocar el piano á personas de mano pequeña, que mereció la aprobación del Director general de dicho Conservatorio y del célebre Maestro Simon Mayer. Por este método un niño de seis ó siete años puede facilmente aprender a tocar dicho instrumento. Vive en la calle San Sebastián N° 87

[«El Universal», de Montevideo, 20 - III - 1830.]

N.° 7

A)

TEATRO.

Anoche tuvimos el placer de ver por primera vez al profesor D. P Rosquillas (sic); prevenidos ya favorablemente por los bien merecidos elogios de su extraordinaria habilidad y gusto esquisito, no fuimos menos sorprendidos en la primorosa ejecución de las partes de canto, y sobre todo, en el concierto de violin; la acertada eleccion de una de sus mayores composiciones donde brilla todo el fuego de su alma sensible, y los raros talentos del autor, ha colmado nuestras esperanzas y hecho nacer un deseo vehemente que su noble condescendencia nos continùe favoreciéndo con otras exhibiciones.

[«El Caduceo», de Montevideo, 14 - IX - 1830.]

B)

CORRESPONDENCIA

SS. EE del Caduceo

Al paso que me es sumamente lisongero retribuir á Vds la espresion de mi gratitud por el no merecido elogio que se dignaron

hacer de mis cortos talentos, debo tambien manifestarles para conocimiento del benigno pùblico, que con tan favorable acogida recibió mi primera exhibicion en el teatro de esta capital, que he tenido un grandísimo pesar en aparecer desempeñando las parte de canto en un estado bastante crítico, ocasionado por una indisposicion que padecia desde dos dias antes, y que solo el compromiso de la funcion anunciada, pudo obligarme á semejante sacrificio. Al mismo tiempo en remuneracion de sus bondades, y para corregir en lo posible una impresion que pudo solo neutralizar la escesiva benevolencia de mis favorecedores, estoi dispuesto á dar otra representacion, en que procuraré con todo mi anhelo, si no merecer elogios, al menos acreditar mi fina voluntad, consultando el restablecimiento de mi salud.

Soi de Vds. SS. EE. mui reconocido y atento servidor,

Pablo Rosquellas.

[«El Caduceo», de Montevideo, 16 - IX - 1830.]

N.° 8

Funcion 15 de la temporada de Opera

EL LUNES, 24 del corriente LA COMPAÑIA LIRICA, deseando corresponder al aprecio que le ha manifestado el pueblo de Montevideo, se ocupaba mucho tiempo há en preparar un espectáculo capaz de satisfacer completamente los deseos de los amantes de la harmonia, tiene el honor de anunciar que el lunes 24 del corriente hara la primera representacion de la interesantísima ópera de Rossini, titulada el

EL BARBERO DE SEVILLA

Esta composicion, que tal vez es la que mas ha contribuido á dar á su autor la reputacion de que hoy goza en todo el mundo culto, no puede dejar de ser mirada por el ilustrado público de esta capital con el mismo aprecio é interes que ha escitado en todos los teatros donde se ha representado. La compañía Lírica, al ponerla por primera vez en la escena de Montevideo, ha hecho todos los esfuerzos posibles para que su ejecucion corresponda á su mérito: ha ensayado con esmero los córos, procurando la mayor propiedad en los trajes y

decoraciones: y aunque han sido muchos los obstáculos que ha tenido que vencer, espera que la primera representacion del *Barbero* dejará satisfechos á los amantes de la música, y al público todo.

Como la Compañía ha tenido que hacer muchos gastos extraordinarios para poner esta ópera en estado de aparecer con dignidad en la escena, previene al público que por su primera exhibicion ha conseguido permiso de aumenatr un real al valor de cada entrada.

A las 8 ½

[«El Universal», de Montevideo, 21, 22, 24 - I - 1831.]

N.° 9

La compañía lírica de los señores Tani, cuyo mérito ha sido coronado de justos aplausos por el ilustrado público de esta capital en las diferentes exhiviciones de la actual temporada, se hizo acrehedor á nuevos tributos en las dos últimas noches de carnaval, en que representando la ópera del *Barbero de Sevilla* en carácter mas bufo aun de lo que es por su naturaleza, ha sabido unir á la perfecta ejecucion de la música con que el inmortal Rosini la ha hecho célebre, la extravagancia risible pero honesta y delicada que resulta del respectivo rol de cada uno de los personages. Cualquiera que conozca la ópera á que nos referimos, y los actores de nuestra escena lírica, podrá concebir sin necesidad del contacto de los sentidos, el gracioso contraste que haría el papel de Rosina ejecutado por el señor *Marcelo,* el de Fígaro por la señora *Angelita* y el de D. Bártolo por el señor Pascual. No podemos decir otro tanto de los señores Foresti y Vacigalup, porque léjos de haber irregularidad en la distribucion de los papeles que uno y otro desempeñaron, parece que ellos les correspondiesen exclusivamente. Tal ha sido la habilidad con que los han ejecutado. El señor Foresti llenó la escena del militar ébrio con una propiedad digna de todo elógio. Su trage era rigurosamente adecuado á la situacion de un militar que llega de campaña y á las circunstancias con que vá á fingirse. Su actitud en este caso, era la de la verdadera intemperancia; su marcha vacilante, sin ademanes chocarreros: su fisonomía fácil á las gesticulaciones de la embriaguez, sin llegar á lo ridículo: su articulacion valbuciente, pero perceptible; su accion bien enunciada, sin violencia y tan natural como es preciso que sea para llenar los sentidos del espectador. Papel seguramente laborioso y com-

plicado, cuya ejecucion perfecta es tanto mas difícil en la calma de las potencias cuanto es preciso transportarse á un estado de perturbacion que el actor no siente, y que para representarlo se requiere la accion general y uniforme de las palabras, de las acciones, de los gestos, de la voz y de la actitudes. El aplauso general que el señor Foresti obtuvo del público en el discurso de aquel interesante pasage, y los repetidos signos de igual aprobacion en todo el papel del conde de Alma viva justifican este ligero pero bien merecido elogio, asi como no dudamos que aquellos serán para el autor la mas grata recompensa y el mas vehemente estímulo.

Si el grado de fuerza, de inteligencia de naturalidad del Sr. *Foresti* han sido objetos de complacencia para los espectadores no lo han sido menos comparativamente, la propiedad con que el Sr. *Vacigalup* ha desempeñado el papel de D. Basilio, que en su clase no es de los menos dificiles de aquella pieza; á lo menos, si se considera que este actor es un aficionado que ha pisado la escena por la primera vez en el discurso de la actual temporada de opera, ninguno de los que le hayan visto representar el rol á que aludimos, podrá dejar de concederle el mérito de los grandes progresos que ha acreditado en las dos noches anteriores, ya como cantor, ya como cómico. El público de Montevideo justo, como todos los pueblos civilizados, y apreciador del mérito y del buen gusto, le ha tributado al Sr. *Vacigalup* el aplauso merecido por la naturalidad y destreza con que ha sabido hacer de un dia á otro la transicion de D. Bartolo el avaro al hipócrita D. Basilio.

La Sra. *Angelita* ejecutando el arduo papel de Figaro, no necesita de nuestros débiles elogios. La flexibilidad de su voz deliciosa, su talento musico y sus aptitudes en general para la escena, la disponen á llenar todos los papeles: aquellos que pertenecen á su sexo con agradable propiedad; los que corresponden al nuestro con bastante gracia y honesta desenvoltura. La Sra. *Angelita*, pues, ha desempeñado el rol del Barbero de Sevilla con naturalidad y travesura en todos los pasajes de su interesante papel, pero sobre todo se ha expedido con mucha facilidad en el de afeitar al Sr. D. Bartolo.

Despues de este justo tributo á que se hizo acreedora la Sra. *Angelita*, tenemos el pesar de observarle que el trage no era bastante propio de un majo como es el que se representa en Figaro. El pantalon de raso debiera substituirlo por un calzon corto de casimir ú otro genero semejante, pero esta indicacion está muy lejos de ser una / critica del Editor, debe considerarse solamente como una advertencia oportuna para que cuando aquella actriz vuelva á hallarse en el caso de representar un majo, ya sea en el Barbero, ú en otro papel cualquiera; porque una de las cosas que mas influyen para la ilusion en tales escenas es la propiedad rigurosa del trage usual del país en que se supone que pasa la accion.

Respecto de la señora *Rosina*, no obstante de que su crédito se halle establecido sobre las bases mas sólidas que los frágiles encomios del *Universal*; y que basta que haga oir su voz encantadora en cualquier parte para asegurar la justa representacion que goza entre nosotros, no sería regular que dejasemos de hacer mencion aquí de la enamorada señora Marcela cuando acabamos de hacerla tan honorable de su ingenioso amante el conde Alma-viva. El trage de aquella dama era elegante y bien colocado; su accion bastante aproximada al sexo que estaba poseida, regular; la ejecucion musical indiscrepante; su voz dulcisima. La señora Rosina, por fin, sostuvo brillantemente su papel hasta el extremo de casar al señor Marcelo con el conde. El público aplaudió reiteradamente la idea de aquella graciosa transformacion, y el mérito insuperable de la voz del señor Marcelo.

El Sr. *Pascual* ejecutando el rol de D. Bartolo, tampoco necesita de nuestros elogios: es un papel que corresponde a su sexo, y este actor que en ese sentido los representa todos con propiedad y maestria, debe ser considerado en aquellos que, siendo mucho mas fecundos que el de D. Bartolo, presentan una carrera mas ancha á su habilidad cómica, á su agradable voz, y á su talento músico.

[«El Universal», de Montevideo, 16 - II - 1831.]

N.º 10

S. E. del Indicador.

Suplico á vd. de un lugar en su periodico à este articulo, que mañana puede ser que le suplique lo mismo.

En Montevideo todos los que escriben sobre asunto teatral se figuran son la masa dal público que asiste y paga para juzgar de esta materia. Yo que tambien asisto y pago, me creo con derecho para usurpar la voz del público y hablar en tono de doctor.

He leido desatinos sin cuento sobre esta materia, y quisiera no aumentar el número de estos. Piden 18 abonados (y me consta) añadiendo el deseo del Sr. Presidente de la Republica, que se repita el *Jugador*, y sale uno firman dosé por diez, diciendo que se van à desabonar, y que el Director del teatro puede repetirlo hasta finalizar el abono. Ellos podran hacer lo que gusten; pero no ha, sido, y lo sé, ni por pobreza de caudal ni por dificultad en la ejecucion de otras piezas, que el Director haya dispuesto aquella repeticion. Otro

escribe mezclando al Director del Teatro y Compañia Dramatica entre los obstáculos que se oponen á la continuacion de la Lirica, hablando realmente sin ton ni son.

Aparecen otros clamando por la continuacion de la llamada *opera,* armando controversias sobre el *gusto* del pùblico de Montevideo, sin acordarse de que el *gusto* se forma ó adquiere *gustando;* y no habiendo gustado en Montevideo otra opera que la que han dado los SS. Tanis, no se puede decidir sobre otra materia que la de si han gustado del gusto de los SS. Tanis; cuyas personas en la Opera italiana verdadera (vestidos de mujeres) serian de las últimas primeras ó de las primeras ultimas actrices,

He oido á los SS. Tanis en Buenos Aires y Montevideo, y en ninguno de estos teatros les he visto dar las óperas completas; siempre las han exibido capadas y muy capadas; luego no tenemos ni hemos tenido opera.

Yo cuando pago mi luneta por oir cantar, me siento y oigo en Montevideo, no en las capitales donde he pagado mis sendos pesos por oir cantar esto mismo, y digo para mi coleto, dejemos las comparaciones y aprovechemonos de las frutas del tiempo.

¿Se costearia aqui una compañia lirica, que como la de Lòndres exíjiese que entrasemos vestidos de corte, habiendo antes pagado cinco pesos plata? ¿Se costearia aquí una de tercero ó cuarto órden, cuyo presupuesto he visto diversas veces que cuesta anualmente de 80 á 90 mil pesos? Por cierto que no. Diré mas: he corrido bastante y no he visto ni oidò que haya pueblo alguno del tamaño de Montevideo que sostenga la compañia que hasta hoy se ha sostenido; tengo por prodijioso el sosten de ella y cuando de ella oigo; sentiria que se acabára tanto como el enfermarme. Hablaré imparcialmente de lo que gozamos y por que no lo gozaremos.

Los SS. Tanis que por espacio de tantos meses se han sostenido en este teatro; los SS. Tanis que tanto decantan siempre su reconocimiento acia ese publico que no ha gustado una òpera entera y que les ha dado la subsistencia ¿por que no estudian esas hermosas y dulcisimas misceláneas que lucen mas, siendo escojidas, que el vetustisimo mamarracho de la Cena de Foresti, ò Caza de Henrique 4.°? ¿No pagariamos lo mismo para poder oir cantar ocho ó diez piezas escojidas, que si nos diesen una obra incompleta? ¿Es posible q'estos SS. no sepan ni puedan saber mas que lo que hasta ahora nos han vendido? ¿Como quieren que asistamos á sus llamamientos si nos sucede aquello de la fábula, *cu cú, y mas cu cú y siempre la misma cosa?* Estudien los cuatro, cinco ó mas q'son y les daremos nuestros cobres y papeles, no pretendan embaucarnos.

Tengo graves cargos que hacerles, como parte del publico. Los SS. Tanis admitieron en el escenario à Smolzi y su esposa no por agra-

dar al publico si no por desconceptuarlos y quedarse dueños del campo. Los Smolzis tenian hambre, el Director del Teatro no se decidió á juzgar del merito de ellos y los remitio al tribunal competente, es decir, à los SS Tanis y al Sr. Jefe de Policia; estos tenian de su parte la negativa de que figurasen como primeros profesores; y el hambre, (que es fiero animal) les habria hecho capitular é ingresar en la compañia lirica; cuyos papeles subalternos habrian lucido mas que el empalagoso Foresti y su insoportable esposa: silvamos la presuncion, el hambre y la osadia de aquellos, se ausentaron y perdimos estos actores.

Acuso á los SS. Tanis de no haber querido acceder á la venida de Buenos Aires del cantor Viera, y que lo probaré; tambien perdimos este actor.

Acuso à los SS. Tanis de haber sido los causantes de los disgustos con Foresti y su esposa; pues àmbos se contendrian en su verdadera posicion, si hubiesen sido admitidos los que contamos perdidos.

Acuso à los SS. Tanis de haber faltado á la palabra que dieron al primer violin Sr. Saenz, de darle un beneficio ó medio; no se lo han concedido desde que entró á dirijir la orquesta, y diciendole que no lo obtendri a en lo sucesivo. se ha marchado à Buenos Aires. La avaricia, ó el mal cálculo, dirijió la lengua de aquellos, y hemos perdido un profesor que solo podrá reemplazarlo el Sr. Navarro; pero en este caso no dirijirá la ópera con el piano.

Acuso á los SS. Tanis de lo q'aconteció con el dignísimo profesor D. Pablo Rosquellas, de lo q'pasó con el completo bufo Sr Vacani..... mas para que me canso y molesto al publico: la llamada Compañia Lirica morira sin remedio, si no ponen remedio los liricos. Dejense de operas; aqui no hay 40 ó 50 musicos 30 ó 40 coristas, ni quien dé con frecuencia muchos pesos por oirles repetir lo que cada cual repite y taralea en su casa y le aplaude la familia.

Los argumentos de las operas estan jeneralmente faltos de algunas de la unidades prescriptas para la representacion teatral; no conoce el publico el italiano, y à pesar de estas dos nulidades va á la opera à oir tocar y cantar. Estudien, toquen y canten piezas escojidas y no se veran en el pantanoso estado actual. No se vayan á Rio Janeiro, por que alli estan cesantes los dignos cantores q'encantaban en la capilla del emigrado Pedro I: no se vayan creidos de q ganarán en aql. teatro, pues en el hay mas laberinto y mucho menos dinero q'en aquel fallido banco.

Estudien y canten los Sres. Tanis estos dos meses que tardará el consavido Sto. Domingo Eneas en tornar y volver; veràn colmados nuestros deseos y los suyos, *y ainda mais, ficarán,* gustando sus gustos y dándonos gusto.

Renunciemos la idéa de unir las compañias Drámatica y Lírica,

por que...... por que no puede ser y por que ser no puede. Renunciemos la esperanza de encontrar empresarios que los sostengan; pues ă duras penas los hemos hallado para medio desempantanarnos del difunto cobre brasilero.

Arrimen los Sres. Tanis el hombro, y vean si trabajando con ahinco pueden dar con la Dramatica en tierra; que si esta se entrega á la confianza de que asistirà jente, repitiendo las funciones ò dandalas malas, en el pecado hallará la penitencia, pues al que sirve mal, mal se le paga.

Disimule V. Sr. Editor, la estencion de mi articulo, y si por mis malas discurrideras disiento de V. y algunos otros articulistas, hagase el sordo y no haga caso de mi opinion que yo la seguiré á costa de mis cobres; á todas horas se ofrecerá por S.

Un Oidor.

[«El Indicador», de Montevideo, 27 - VI - 1831.]

N.° 11

S. E. del Indicador.

Ya que vd. en su periodico tuvo à bien dar lugar à ese comunicado fatal del *Oidor*, que vá á concluir con la divercion que mas apreciabamos; esperamos que nos permita decirle à ese zumbon, que si por su entretenimiento nos quedamos sin Opera: si descubrimos quien es, le juramos q'lo hemos de obligar á que se ponga de patitas en el teatro y que nos entretenga, ejecutando dos ó tres óperas *enteras*, y acompañado de 40 coristas, y 200 músicos con timbales.

Este es por ahora el ùnico castigo que se ofrecen à darle al *Oidor*.

Unas jovenes Montevideanas y Arjentinas.

[«El Indicador», de Montevideo, 29 - VI - 1831.]

N.° 12

Fol. 90/ Archivo del Coliceo de esta Cdad. / Relacion de las Comedias, Saynetes, y musicales q.e / existen entregadas por d Pedro Errasquin y se ha hecho. / cargo de dhas el Sor Juan Fran.co Vergara, Archivero de la Casa con la / nezesaria responsabilidad.

Fol. 110 vta/ Tonadillas A solo

Fol. 111/
Patio mio de mi vida
La visita del Francés
Las Maquinas del mundo
El qüento de un amante
La Espina
El primer tapon Zurrapás
El desengaño de los hombres
El Librito extraordinario
Los Esclavos del mundo
No sé en q.e consiste
La razon de estado
Tildar lo que mal parece
Todo oye llena de alegria
Las cosas del Pueblo
El chasco del mono
La verdad (con Solo violines
Las dudas dela Paya
El chiste del estrangero
La España moderna
Las Ferias
La Academia
Los frenos trocados
La Pastora celosa
Los titulos de Comedia
Aqui teneis ala Silva
La Gitana hospit.l & incurabi.s
La maja naranjera/

Fol 111 vta./
Los trajes
El lente
Los consejos
Mosqueritos de toda el alma
Los efectos del delirio
Los Corazones

El Sistema de los preocupados
Los Maulas de la hermosura
Que letargo inumano
Los consejos de la [a]miga
La malicia popular
El Empleo del Cortejo
La funcion del lugar
Aburrido me vengo
El testamento dela Petimetra
La simplecita
Jusgarlo todo al reves
Las mucicas
La cortesana enla aldea
La Hid[a]lga en la Corte
Nadie juzgue p.[r] la vista
Al fin todo se descubre
La Jardinerita
La Jardinera del gusto
El Repartimen.[to] de la maja
Los Signos
Del verano las noches
El amor propio de las Nacionaes
Las gracias de las Andaluzas/

Fol. 112/

Quiero contaros mis mosqueteros
La vida de los lugares
Los Duendes
Que maldita vida (sin flautas
Los pasages del verano
La Buhonera
O que penas amargas
Pobrecita q.[e] congoja
Si huviere un Idioma
El tribunal de las quejas
Los acomodos conveni[e]ncias
Las maulas de los hombres
La Disculpa de los necios
tenga Silencio (con solo violin.[s]
Los acomodos del vicio
El Pronóstico
Taza preciosa de plata
O que Sueño tan felice
La mala Etiqueta
El Guya de Madrid
Los 3 Estados de la Mugeres
La Soldada

El azote enla disculpa
La Burla del vicio
Las vistas de novios/

Fol. 112 vta./ La Cortesana pastora
El Granadero
La Peregrina (Solo violin,^{s}
Mosqueter.^{s} de mi vida (Solo violin.^{s}
Ladescend.^{cia} delos Abaytes (Solo partit.^{ra}
Inutil - Donde voy Aydemi
Los abusos del teatro
El chiste del paxarito
La Cómica nueva
La falsa amistad
La crítica irónica
El Gilgerito
El Diario
Cadiz amada y la bola
Unos p.^{r} carta demas
La Cazadora
Los Comercios del mundo
Los efectos del amor
La Cartilla
De las mugeres no hay q.^{e} fiar
El Carro de los tontos
El Espejo verdadero
La vida del petrimetre
Los oficios
El q.^{e} se infiere
El Exacio amoroso
La moderna educacion./

Fol. 113/ Las Preguntas y respuesta.^{s}
El buen fin
Si la fortuna ayuda
El Sueño de la Rosa
La Intruccion
La Critica del traoto
El vicio descubierto
La confianza
La critica general
La quexa de los animales
La dama
Criticar con inocencia
Los Civilizados
La Esperanza lisonjera

Los disparates del mundo
La cortecia
Las Sombras
La maja Eniga
La moza sin amor
La tirana del trípili
El Duendecillo

A. duo

El amante tímido
Las alajas perdidas
la maja Zelosa
Los Esposos imprudentes
Los Pareceres contrarios
El Gitano Zeloso (1.ª P.ᵉ/

Fol 113 vta./

El Gitano Zeloso (2.ª P.ª
Los Gitanos (1.ª P.ª
Los Gitanos (2.ª P.ª
La venida de Santurio
Los majos de Sevilla
inutil Los Gitanos perdidos (sin instr.ˡ
El Espejo Catoptrico
La Madrina
La Paya y el peregrino
La petimet.ª Supuesta
Las Suertes trocadas
La Señorita y el loco
El Page y la maja
Los Platos
La novia porfiada
Los Pescadores
El acomodo ó los Negritos
inutil — La Limera (sin partitura
La Sastifacciones de 2 amantes
El viejo y la niña
Dos amantes perdidos
Lo q.ᵉ puede la prención
La Italiana y el Español
La Boda del criado
El Zorongo
La Locura y el Juicio
La Paya y el Abate
El Carpintero aprendiz

Fol. 114/

El chusco y la maja/
El Albañil y la maja

El Poeta y su mujer
El Parabien
El mxo y la discipula
El Petrimetre y la maja
Los dos hidalgos
El tambor y la maja
El hermano Convencido
Los Primos peregrinos
Los Escos
La Severa y el Herrero
La Cómica nueva
El Rosquillero y la Alfajorera
La Cazadora de Cadiz
La lavandera y el tuno
Los Zelos del retrato
El Picarito burlado
El Francés y la maja
El Desdén
La Viuda y el Currutáco
El Petime.[e] y la Patrona
La Viuda del Sacristán
Los Cortejos reñidos
La Dama desengañada
La Intradce.[a] del Cantariaces
El abate quexoso
El Catalan y la Buñolera
La ramilletera y Jardin.[o]/

Fol. 114 vta./

El Habate Hablador
El Sold.[o] y la Patrona (con solo violin.[s])
La maxa y el m[a]xo sinpartit.
La vanidad corregida
La Equivocacion
El majo celoso
Latemerosa
El Viajante
El Protegido
El Encuentro nocturno
La vizcayna y Ciruj.[o]
La maja constante
La Pescadora y el Cazador
El Marido Sagaz
El Posma
Las Disputa de los treatos
Los descontentos
El Desagravio de la majeza

La morcillera y el majo
El menestral prudente
La Maxa y Berberisco
El Cortejante Calabera
El Entretenido
La viuda
El Letrado y litigante
La tirana Cautiva
El Pillo y Lavandera
El tuno y la maja
La muger convencida
El Petimetre majo/

Fol. 115/

El Frances amolador
Los Majos celosos
El Poéta y la gallega
El Poeta y la Cómica

A 3

Las 2 cuñad.s y el oficial
Las 2 cuñad.s y Paco
El Hipócrita
La Bellotera
La Paya y los Cazadores
El enfermo burlado
El des^en^gañado
El Agente y la viuda
La Pescadora de Valencia
Amo ama, y criada
El chasco del meson
El autor y la parte nueva
La maja barbera
La astucia del amigo
La graciosa y conspont.r
Los Embiados del Pueblo
La trapera herra.or Puchig.s
El hermozo Celosa
El Chasco del confitero
Sold.o amo y criada
El desafio del abate y ofic.l
Los Bagabundos/

Fol. 115 vta./

El Gusto perdido
El sargen.to briñoli
Los Hidalgos de Medellin
Los niños de la Rabosa
El chasco del arca

El tantananina
Page ama y criada
La qüenta sin la huespeda
El mxo de Capilla
Los Españoles viajantes
Los Montañeses
El Café de Cadiz
El Novio sin novia
El desflco de la papelera
El Gurrumino tuerto
La Victoria del vicio
El Proyecto de la Joaquina
Los galanes de la pretola
Los Cazador.[s] y el payo
El trompo y Serranos inocent.[s]
El niño de Danza
Defuera vendrá
Las Dudas de la Rivera
El sastre fingido
El viudo y las dos Criad.[s]
Los negros (con solo violin.[s]
El marido hace muger/

Fol. 116/ Los Zelos de Paco García
Los petim.[s] y el Hospiciano
El Novio y las 2 herm.[s]
El mxo de Musica
La Alianza
El Hosp.[l] del desengaño
El Mercader generoso
Los Cazadores
El Molinero y Pescad.[a]
El terno Reformado
El amo burlado
Las vistas

Generales

El tahonero
Los Serranos Inocentes
Las contrariedades
Los Embusteros
Los Molineros
El amigo de Moda
Las maestra y la discip.[la] (sin flaut.[s] y 2 violin
Los Peluqueros
El Cortejo al tocador
El Pasage del Clavel

Los oficios despreciados
Los Soldad.[s] y Lugareña
El Desengaño feliz
La gallega enamorada/

Fol. 116 vta./

El cafe dela flor delis
La Dama de los perritos
La tabernera
Los murcianos en la Carcel
Los voluntar.[s] de la Reyna
El colegio de Musica
La Cucaña Napoles
El Rey de Constantinopla
Los operistas de la Legua
El Aula Cómica
La varita de virtudes
El Chasco del Cofre
El chasco de la viuda
Pastora, Cazador Paya y Zagal
La disputa de la boda
El Pleyto de las majas
Las Escoficteras

[Libro del «Coliseo». — Archivo General de la Nación.]

N.° 13

TEATRO.

El *Universal* ha ofrecido publicar su opinion acerca del merito de la Sra. *J. Cañete* en su profesion de danzarina: el juicio del Editor esta encerrado en las siguientes lineas.

La Sa. *J. Cañete* baila mui bien: su talle y su edad le son muy faborables á la agilidad que demanda su arte pero debe ser algo mas cuidadosa en las *contravueltas* que dà en el Padedû, a fin de que no llegue á desgraciarse en alguna de ellas; la opinion publica interesada, sin duda por este sentimiento mismo del Editor, manifiesta deseos de que en lo succesivo las dè con menos violencia que en la noche del 12 del corriente.

[«El Universal», de Montevideo, 17 - X - 1829.]

N.° 14

TEATRO

GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA

El Miercoles 28 de Septiembre de 1831

A beneficio del que suscribe

¡Público ilustrado! Al tener que colocar en la escena, una funcion à nombre mio, despues de tres años de separacion de mi Patria: me he hallado indeciso en la eleccion, por no encontrar tan facilmente un Drâma trajico con que llenar este dia, y que fuese digno de la ilustracion de mis compatriotas: pero la casualidad me proporcionó complaceros, con la adquicision de la comedia jocosa, nueva, en 4 actos: traducida del inglés en Buenos Ayres, por D. Santiago Wilde, titulada:

Figaro

o

EL BARBERO DE SEVILLA

No trato de analizar esta traduccion por sus escenas vivas, y en las cuales, el injenio trató de colocar toda la verisimilitud en los caracteres, cual representan los personajes que la componen: porque seria prevenir, y no lograria sorprender con ellas, y mas cuando nuestro Director se ha encargado del dificil rol de D. Bartolo, y y de la total director de ella. El interesado en el 2° acto, tocará al piano la cavatina Del piacer mi Calsa il cor, en el cual espera la induljencia precisa, para dispensar los errores que cometa en la ejecucion de un instrumento, que solo lo toca de aficion.

Concluida la exhivicion de la comedia, el beneficiado acompañado del Sr. Pascual Tanni, cantarán el duo *Alli dea di quel metalo* en que solo han tenido presente, el deseo de complacer ambos, à un publico, del cual han merecido tanta induljencia.

Finalizando la funcion, con el gracioso sainete nominado

EL GAUCHO

Ò SEA

La boda de Pancha y Chivico

En el que se bailarà el pericon de *Media caña.*

¡Compatriotas! Tal es la funcion que os dedico; y si con ello consigo complaceros, quedaràn recompensados los deseo de

FERNANDO QUIJANO

[«El Indicador», de Montevideo, 26, 27, 28 - IX - 1831.]

N.° 15

A)

Teatro

El Domingo 21 del corriente se abrió el teatro de esta ciudad que por mucho tiempo habia estado cerrado por las aflicciones del Puèblo durante el sitio, executándose la Comedia titulada el Hombre agradecido. Los actores se desempeñaron con gusto y propiedad, y hemos tenido que celebrar el haber encontrado tres actores que sobre salen en su oficio, particularmente una cuyo estilo parece formado en materia de locucion por modelo de Europa. El concurso fué numeroso y en todos respectos brillante. Un solo sentimiento animaba el crecido ouditorio que cubria el patio y las demás partes de la Casa; este era el de la complacencia. Por la primera vez resonaron los ecos harmoniosos de la libertad en este lugar tantas veces profanado con himnos dedicados al despotismo. Toda alma sensible no pudo dexar de penetrarse en este acto de un placer el mas puro. Pero hemos tenido que notar que las Señoras que estaban en los Palcos no se pararon al tiempo de recitarse la cancion Patriotica; este descuido no parece autorizado por la delicadeza del sexô, que nunca es mas amable que quando se le ve tomar interes y demostrarlo en las cosas que

son nacionales. Nos acordamos que las Señoras de Buenos-Ayres se ponen en pie para oir la cancion Nacional, y lo mismo hacen las Damas Inglesas. Por lo tanto tubimos ocasion de extrañar lo contrario en Montevideo

[«El Sol de las Provincias Unidas», de Montevideo, 25-VIII-1814.]

B)

Señor Editor,

Las Damas de Montevideo nos formamos un dever muy grato en respetar y venerár las cosas de la Patria, y en propender á que se propague en obsequio de tan amable obgeto el sagrado entusiasmo, que eleva los Pueblos al mas alto grado de heroismo. Si hubieramos tenido previa noticia, en igual forma que las Señoras de Buenos-Ayres que la cancion patriotica, que V. cita en su n.° 9. *articulo teatro,* es unica cancion Nacional sancionada para el augusto Congreso Soberano de estas Provincias Unidas, y el devido omenage, que en tan justa razon le es tributado por nuestro sexô en la Capital, puede V. estar seguro de que no dieramos la menor ocasion á su extrañeza. Entonces, en vez de proceder á una mera imitacion, para cuyo efecto careciamos de antecedentes, huviera V. presenciado con quan vivo interes y respeto nos apresurabamos á dar publicas muestras de la llama patriotica, que arde en nuestros corazones, pero sirvase V. dispensar le digamos, que ha carecido de justicia en algo su censura, quando fuera mas propio, que antes de la apertura del Coliséo se nos huviese dado aviso de las circunstancias de la Cancion sea por medio de la gazeta, ó bien por algun otro de los infinitos que sugiere la galanteria.

Somos de V. con la devida atencion., etc.ect,etc.

[«El Sol de las Provincias Unidas», de Montevideo, 2 - IX - 1814.]

N.° 16

CALENDARIO MUSICAL DE 1830

Advertencia. — Figuran en el siguiente calendario de la música en el Montevideo de 1830, todas las actividades de este género que se oyeron públicamente en la Casa de Comedias, con el aditamento de

los festejos de la Jura de la Constitución realizados en la Plaza Matriz. Se han suprimido únicamente las Oberturas que ejecutara la orquesta de nuestro antiguo Coliseo dirigida por Antonio Sáenz, antes de cada representación, por cuanto los periódicos de la época, salvo en una o dos oportunidades, no consignan ni los títulos ni los autores de ellas.

Como se me ocurre interesante cotejar las fechas de primera audición en Europa y en Montevideo, a continuación se enumerarán con su respectiva fecha de estreno en los escenarios del Viejo Mundo, aquellas óperas de Rossini, cuyas versiones completas o fragmentadas se oyeron en Montevideo durante el año de 1830:

«El engaño feliz» — 1812.
«Tancredo» — 1813.
«La italiana en Argel» — 1813.
«Aureliano en Palmira» — 1813.
«Isabel, Reina de Inglaterra» — 1815.
«Torbaldo y Dorliska» — 1815.
«El barbero de Sevilla» — 1816.
«Otelo» — 1816.
«La Cenicienta» — 1817.
«La urraca ladrona» («La gazza ladra») — 1817.
«Armida» — 1817.
«Ricardo y Zoraida» — 1818.
«Matilde de Shabrán» — 1821.
«Semíramis» — 1823.

CALENDARIO

Enero, 24.

Tonadilla a trío, cantada por Petronila Serrano, Juan Villarino y Manuel Martínez.

«El Universal», 23 - I - 1830.

Enero, 26.

Himno Nacional, cantado por primera vez con música de Antonio Sáenz.

El bosque encantado, gran baile general, encabezado por la bailarina Juana Cañete.

«El Universal», 25 - 26 - I - 1830.

Enero, 29.

El trágala, bolera.

«El Universal», 29 - I - 1830.

Febrero, 13.

Miscelánea lírico - dramática, interpretada la parte lírica por Teresa Schieroni, Margarita Caravaglia, Agustín Miró, Domingo Pizzoni y Joaquín Vettali.

«El Universal», 13 - II - 1830.

Febrero, 16.

Miscelánea lírico - coreográfica, la parte lírica a cargo de Agustín Miró y la coreográfica a cargo de Felipe David y Juan Villarino.

«El Universal», 16 - II - 1830.

Febrero, 20.

Canción patriótica, entonada con motivo de la celebración del tercer aniversario de la batalla de Ituzaingó y «dedicada á los treinta y tres valientes que dieron el primer paso hacia su libertad».

«El Universal», 19 - 20 - II - 1830.

Mayo, 6.

Miscelánea vocal e instrumental, en la que se observó el siguiente programa:

1.ª Parte

—Obertura de la óp. «El Barbero de Sevilla», de Rossini.

—Gran dúo militar, de Generali, por Pascual Tanni y Luis Foresti.

—Aria de la óp. «El Barbero de Sevilla», de Rossini, por Angelita Tanni.

—Aria de la óp. «Matilde de Shabrán», de Rossini, por Tanni (?).

—Gran dúo de la óp. «Semíramis», de Rossini, por Angelita y Marcelo Tanni.

—Dúo de la óp. «Otelo», de Rossini, por Marcelo y Pascual Tanni.

2.ª Parte

—Obertura de la óp. «El ayo en el embarazo» (Estrenada en Italia en 1824), de Donizetti.

—Dúo de Armida y Reinaldo, de la óp. «Armida», de Rossini, por Angelita y Pascual Tanni.

—Escena y Aria de la óp. «Semíramis», de Rossini, por Marcelo Tanni.

—Dúo bufo, de Generali, por Angelita Tanni y Luis Foresti.

—Escena y Aria de la óp. «Ricardo y Zoraida», de Rossini, por Pascual Tanni.

—Escena y terceto de la óp. «Ricardo y Zoraida», de Rossini, por Angelita, Marcelo y Pascual Tanni.

«El Universal», 6 - V - 1830.

Mayo, 14.

El engaño feliz, ópera completa de dos actos, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 14 - V - 1830.

Mayo, 21.

Miscelánea vocal e instrumental, en la que se cumplió el siguiente programa:

1.ª Parte

—Obertura (?), de Rossini.

—Dúo de la óp. «El puesto abandonado», de Mercadante, por Marcelo Tanni y Luis Foresti.

—Escena y dúo de la óp. «Matilde de Shabrán», de Rossini, por Marcelo y Pascual Tanni.

—Aria de Pacini, por Luis Foresti.

—Terceto de la óp. «La urraca ladrona», de Rossini, por Angelita, Marcelo y Pascual Tanni.

2.ª Parte

—Obertura (?), de Rossini.

—Dúo de la óp. «Torbaldo y Dorliska», de Rossini, por Angelita y Pascual Tanni.

—Aria (?), de Rossini, por Marcelo Tanni.

—Dúo de la óp. «El puesto abandonado», de Mercadante, por Luis Foresti y Angelita Tanni.

—Aria de la óp. «La italiana en Argel», de Rossini, por Pascual Tanni.

—Cuarteto de la óp. «El avaro», de Tritton, por Angelita, Pascual y Marcelo Tanni y Luis Foresti.

«El Universal», 19 - 20 - V - 1830.

Mayo, 27.

El engaño feliz, ópera completa en dos actos, de Rossini, por la Compañía Tanni.

Himno Nacional Argentino, cantado por la Compañía Tanni.

(«Empezará con el primer himno que se cantó en América á la libertad, la hermosa marcha de «Oid mortales el grito sagrado!»»)

«El Universal», 27 - V - 1830.

Junio, 4.

El engaño feliz, ópera en dos actos, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 3 - 4 - VI - 1830.

Junio, 10.

La cachucha, bailada por la niña María Chearini.

«El Universal», 9 - 10 - VI - 1830.

Junio, 12.

Se pone en venta una nueva *Canción Patriótica,* con música de Esteban Massini, en las librerías de Yáñez, Guerrero y Laviña.

Junio, 15.

Miscelánea coreográfico - vocal, por Luisa Quijano y Antonio Culebras (bailes) y Petronila Serrano (canto).

«El Universal», 15 - VI - 1830.

Junio, 18.

Aureliano en Palmira, ópera en dos actos, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 15 - 16 - 17 - 18 - VI - 1830.

Julio, 6.

Tonadilla a trío, por Juan Aurelio Casacuberta, Petronila Serrano y Juan Villarino.

«El Universal», 6 - VII - 1830.

Julio, 8.

El Coradino o sea El Triunfo del bello sexo, ópera completa en dos actos de Pavessi, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 1 - VII - 1830.

Julio, 9.

Canción patriótica, entonada por toda la Compañía Tanni, «en celebracion del aniversario de la jura de la independencia en Sud América».

«El Universal», 9 - VII - 1830.

Julio, 18.

Danzas acrobáticas, por la «trouppe», de José Chearini, en la plaza Matriz, durante las horas de la tarde.

Canción patriótica, entonada en la Casa de Comedias, por la compañía dramática que encabezaba Juan Aurelio Casacuberta. (Probablemente la Canción de Los Treinta y Tres) (1).

«El Universal», 17 - VII - 1830.

(1) «Montevideo antiguo», de Isidoro De - María, tomo II, pág. 111 y cuya letra figura en «El Parnaso Oriental», tomo I, pág. 127 (reimpresión).

Julio, 31.

Aureliano en Palmira, ópera en dos actos, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 31 - VII - 1830.

Agosto, 12.

Dúo de la óp. «Torbaldo y Dorliska», de Rossini, por Angelita y Pascual Tanni, durante el homenaje tributado a Petronila Serrano.

«El Universal», 11 - 12 - VIII - 1830.

Agosto, 17.

Danza de máscaras en el segundo acto de la comedia «Abelino o el hombre de tres caras», en la que exceptuando a Joaquín Culebras «los otros demostraron que no sabían su papel».

«El Universal», 17 - 18 - VIII - 1830.

Agosto, 26.

Boleras, bailadas por Antonia Culebras y Juan Aurelio Casacuberta.

«El Universal», 25 - 26 - VIII - 1830.

Setiembre, 6.

El engaño feliz, primer acto de dicha ópera de Rossini, por la Compañía Tanni y a continuación el siguiente programa:

—Dúo bufo, de Mosca, por Angelita Tanni y Luis Foresti.

—Dúo de la ópera «Otelo», de Rossini, por Pascual y Marcelo Tanni.

—Aria bufa, de Generali, por Luis Foresti.

—Rondó final de la óp. «La cenicienta», de Rossini, por Angelita Tanni.

«El Caduceo», 6 - IX - 1830.

Setiembre, 13.

Miscelánea vocal e instrumental, por la Compañía Tanni y Pablo Rosquellas, que se presenta por primera vez en Montevideo, realizada de acuerdo con el siguiente programa:

1.ª Parte

—Obertura (?), de Rossini.

—Dúo militar, de Generali, por Pascual Tanni y Luis Foresti.

—Aria (?), de Rossini, por Marcelo Tanni.

—Dúo de la óp. «Armida y Reinaldo», de Rossini, por Angelita Tanni y Pablo Rosquellas.

—Aria (?), de Rossini, por Luis Foresti.

—Aria (?), de Rossini, por Angelita Tanni.
—Concierto para violín, de Pablo Rosquellas, ejecutado por su autor.

2.ª Parte

—Sinfonía (?).
—Dúo bufo, de Mercadante, por Angelita Tanni y Luis Foresti.
—Aria militar (?), por Pablo Rosquellas.
—Dúo de la ópera «Elisa y Claudio», por los Tanni (?).
—*La Tirana,* de Pablo Rosquellas, cantada por su autor.

«El Universal», 10 - 11 - IX - 1830.

Setiembre, 17.

Pas de deux, bailado en la maroma, por José Chearini y su esposa.

«El Universal», 17 - IX - 1830.

Setiembre, 20.

Tancredo, ópera completa, en dos actos, de Rossini, cantada de acuerdo con el siguiente reparto:

Tancredo	Marcelo Tanni
Amenaida	Angelita Tanni
Argirio	Pascual Tanni
Isaura	Sra. de Foresti
Orbazano	Manuel Vizente

«El Universal», 17 - 18 - 20 - IX - 1830.

Setiembre, 24.

Boleras, bailadas por Antonia Culebras y Juan Villarino.
Fandanguillo, bailado por Juan Villarino.

«El Universal», 23 - 24 - IX - 1830.

Setiembre, 27.

Miscelánea vocal e instrumental, en la que se cumplió el siguiente programa:

1.ª Parte

—Sinfonía (?), de Rossini.
—Dúo bufo, de Generali, por Angelita Tanni y Luis Foresti.
—Aria (?), de Rossini, por Marcelo Tanni.

—Dúo (?), de Rossini, por Angelita Tanni y Pablo Rosquellas.

—Aria (?), de Rossini, por Luis Foresti.

—Escena y terceto, de la óp. «Isabel, Reina de Inglaterra», de Rossini, por Pablo Rosquellas y Angelita y Pascual Tanni.

2.ª Parte

—Sinfonía (?).

—Dúo de Farinete, «por los SS Tannis» (sic).

—Concierto para violín, de Pablo Rosquellas, ejecutado por su autor.

—Dúo de Morandi, por Pascual Tanni y Luis Foresti.

—La Tirana, de Pablo Rosquellas, cantada en castellano, por su autor.

«El Universal», 25 - 26 - IX - 1830.

Octubre, 4.

Tancredo, ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 1 - 2 - X - 1830.

Octubre, 11.

El Coradino, ópera de Pavessi, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 8 - 9 - 11 - X - 1830.

Octubre, 12.

Canción patriótica, cantada con motivo del 5.° aniversario de la batalla de Sarandí.

«El Universal», 12 - X - 1830.

Octubre, 18.

El engaño feliz, ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 17 - 18 - X - 1830.

Octubre, 22.

Fricassé, bailado por Juan Villarino (en traje de mujer) y Manuel Martínez.

«El Universal», 21 - 22 - X - 1830.

Octubre, 25.

Otelo, ópera completa, de Rossini, cantada con el siguiente reparto:

Otelo	Pablo Rosquellas
Desdémona	Angelita Tanni
Rodrigo	Pascual Tanni
Yago	Marcelo Tanni
Elmira	Sra. de Foresti
Elmiro	Francisco Bacigalup

«El Universal», 25 - X - 1830.

Noviembre, 9.

Otelo, ópera completa, de Rossini, por Pablo Rosquellas y la Compañía Tanni.

«El Universal», 5 - 8 - 9 - XI - 1830.

Noviembre, 15.

Tancredo, ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 12 - XI - 1830.

Noviembre, 22.

El engaño feliz, ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

Concierto de piano, de Heitbel, por Remigio Navarro.

«El Universal», 19 - XI - 1830.

Noviembre, 28.

Aureliano en Palmira, ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 28 - XI - 1830.

Diciembre, 1.°.

Homenaje lírico - dramático, dedicado al Gral. Fructuoso Rivera, con motivo de su ascensión al poder, realizado de acuerdo con el siguiente programa:

—Sinfonía (?), por la Banda del 1.° de Cazadores.

—Canción, dedicada a Rivera, de Rosquellas, cantada por su autor.

—«Lafayette en Monte Vernon», drama en 2 actos, dentro del cual se cantó un aria de Antonio Sáenz.

—Sesión de canto, por los hermanos Tanni.

—Oda dedicada al Gral. Rivera y recitada por Juan Aurelio Casacuberta, original de Manuel Carrillo (1).

«El Caduceo», 30 - XI, 1 - XII - 1830.

Diciembre, 5.

Tancredo, ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 3 - 4 - XII - 1830.

(1) Texto en el «Parnaso Oriental», tomo II, pág. 60 (reimpresión).

Diciembre, 23.

Aureliano en Palmira, ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 19 - 23 - XII - 1830.

Diciembre, 27.

Tancredo, ópera completa, de Rossini, por la Compañía Tanni.

«El Universal», 24 - XII - 1830.

BIBLIOGRAFIA

Y FUENTES DOCUMENTALES

Advertencia. — Para evitar una erudición bibliográfica, —pretencioso aparato que muchas veces, como es voz corriente «el especialista no ha menester y el lego no puede utilizar»—, me interesa dejar sentado un principio de valoración crítica, únicamente de las fuentes madres de información para el presente trabajo.

En primer lugar hay que recurrir a los periódicos de la época; para la simple información, leer «El Universal» en su sección «Avisos», prolijo expositor de la actividad musical de 1830; para los conatos de crítica, repasar la colección de «El Caduceo», quizás menos informado, pero con una preocupación por dictar cátedra de iniciación musical. Ambos, desde luego, deben completarse con la lectura metódica de «El Correo», «El Plagiario ó sea Cajón de Sastre» y «El Tribuno». Periódicos anteriores y posteriores a 1830 nos traerán además pequeños datos que nos permitirán reconstruir vidas de actores y cantantes.

Para la valoración crítica y color o idea de época, recurrir a los libros de Isidoro De-María o Antonio N. Pereira, cronistas éstos que pueden aprovecharse para la interpretación de un hecho, pero de una imprecisión aterradora en cuanto a nombres y fechas.

Como la actividad musical bonaerense se hallaba en aquellos tiempos estrechamente vinculada a la nuestra, hay que dirigirse necesariamente hacia los trabajos de Mariano G. Bosch, en los que documenta con notable precisión la primitiva música escénica del Río de la Plata, sin olvidar los imprescindibles cronistas argentinos similares a nuestros De-María o Pereira: José Antonio Wilde, Santiago Calzadilla, Víctor Gálvez o Manuel Bilbao. En ese mismo sentido leer los admirables «Recuerdos de treinta años» del chileno José Zapiola.

Por otro lado se hace necesario leer el libro del «Coliseo», existente en el Archivo General de la Nación, en el que se establece el

balance de las actividades teatrales de la Casa de Comedias entre los años 1814 y 1818 y en el que se estampa detalladamente el inventario de la biblioteca de nuestro Coliseo. En ese mismo Archivo conviene revisar las cajas pertenecientes al fondo del antiguo Archivo General Administrativo a partir de 1829.

En la Escribanía de Gobierno y Hacienda, repasar la «Testamentaría de Manuel Cipriano de Melo» abierta en el año 1813 y un curioso expediente de 1794 sobre la colocación de dos sillas en la cazuela del Coliseo que lleva el número 23 de ese año.

Tales son las fuentes para el estudio de la música en Montevideo durante el año 1830, debiendo agregarse la lectura de un sinnúmero de obras sobre los más diversos tópicos —cuyos títulos hago gracia al lector— extensa lectura que nos traerá como premio un pequeño dato que quizás complete este complicado mosaico que hasta la fecha —salvo en algunos breves artículos de Raúl Montero Bustamante o Eugenio Petit Muñoz— nadie ha intentado armar en forma pausadamente ordenada.

ARTICULOS

Bosch, Mariano G.

—«El teatro en la historia argentina». — «Cuaderno de Cultura teatral», editado por el «Instituto Nacional de Estudios de Teatro». — N.° 12. — Buenos Aires, 1938. — Pág. 89.

De-María, Isidoro

—«La primera Sociedad Filarmónica de Montevideo en el pasado». — «Montevideo Musical». — Año 1, N.° 4. — Junio 24 de 1885. — Montevideo.

Ermita, Juan de la

—«Don Luis Pablo Rosquellas». — Boletín de la Sociedad Geográfica «Sucre». — T. XXXVII, Nos. 371 al 373. — Sucre, Octubre de 1941.

Montero Bustamante, Raúl

—«El himno nacional del Uruguay». — «La Prensa». — Buenos Aires, 6 de Junio de 1926.

—«La música». — Artículo dedicado a la evolución de la música en el Uruguay, aparecido en «El libro del Centenario del Uruguay». — Montevideo, 1925.

Torre Revello, Jose

—«Del Montevideo del siglo XVIII» (Fiestas y costumbres). — «Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay», T. IV, N.° 2. — Montevideo, 1929.

—«Orígenes del teatro en Hispano - América». — «Cuadernos de Cultura Teatral», editado por el «Instituto Nacional de Estudios de Teatro». — N.° 8. — Buenos Aires, 1937. — Pág. 37.

Vega, Carlos

—«Los bailes criollos en el teatro nacional». — «Cuadernos de Cultura Teatral», editados por el «Instituto Nacional de Estudios de Teatro». — N.° 6. — Buenos Aires, 1937. — Pág. 61.

Wilkes, Josué Teófilo

—«Un «discurso sobre la música» bajo el Gobierno de Rosas, seguido del comentario gráfico musical que motiva acerca del Cielito». — «Boletín Latino Americano de Música». — Año IV, T. IV. — Bogotá, 1938. — Pág. 279.

LIBROS

Bilbao, Manuel

—«Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días». — Buenos Aires, 1902.

Bosch, Mariano G.

—«Teatro antiguo de Buenos Aires». — Buenos Aires, 1904.

—«Historia de la ópera en Buenos Aires. — Buenos Aires, 1905.

—«Historia del teatro en Buenos Aires». — Buenos Aires, 1910.

Calzadilla, Santiago

—«Las beldades de mi tiempo. — Buenos Aires, 1919 (2.ª edición).

Cernicchiaro, Vicenzo

—«Storia della musica nel Brasile». — Milán, 1926.

Collao

—«Las bodas de Chivico y Pancha» (Edición del Instituto de Literatura Argentina). — Buenos Aires, 1925.

Cortés, José Domingo

—«Diccionario biográfico americano» (Artículo sobre Juan A. Casacuberta). — París, 1875.

De-María, Isidoro

—«Tradiciones y recuerdos / Montevideo antiguo». — (4 tomos). Montevideo, 1887, 1888, 1890, 1895.

—«Rasgos biográficos de hombres notables de la República Oriental del Uruguay». — (4 tomos). — Montevideo, 1879, 1889, 1883, 1886.

—«Compendio de la historia de la República O. del Uruguay». — Montevideo, 1895.

Falçao Espalter, Mario

—«El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo». — Madrid, 1929. — (2.ª edición).

Ferreira, Mariano

—«Memorias». — (Tomo I). — Montevideo, 1920.

Galvez, Víctor (Vicente Quesada)

—«Memorias de un viejo». — Buenos Aires, 1889. — (4.ª edición).

Leguizamón, Martiniano

—«El primer poeta criollo del Río de la Plata». — Buenos Aires, 1917.

Licenciado Peralta (Dr. Domingo González)

—«Carnet de un filósofo de antaño». — (Tomo I). — Montevideo, 1917.

Lugones, Leopoldo

—«El Payador». — Buenos Aires, 1916.

Lynch, Ventura R.

—«Cancionero bonaerense» (Reimpresión de «La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República Argentina», Tomo I, Buenos Aires, 1883). — Buenos Aires, 1925.

Magariños Cervantes, Alejandro

—«Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata». — París, 1854.

Mantegazza, Paolo

—«Rio de la Plata e Tenerife» (Viaggi e studj. — Milán, 1876. (3.ª edición).

Orbigny, Alcide D'
—«Voyage dans l'Amérique Méridionale». — Tomos I y II). — París, 1835, 1839 - 43.

Oyuela, María Antonia
—«Juan Aurelio Casacuberta». — Buenos Aires, 1937.

Pereira, Antonio N.
—«Recuerdos de mi tiempo». — Montevideo, 1891.

«Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya. El»
—Compilado por Luciano Lira. — (3 tomos). — Montevideo, 1927. — (2.ª edición).

Pereira Salas, Eugenio
—«Los orígenes del arte musical en Chile». — Santiago de Chile, 1941.

Petit Muñoz, Eugenio
—«El camino». — Montevideo, 1932.

Pradère, Juan A.
—«Juan Manuel de Rosas. Su iconografía». — Buenos Aires, 1914.

Sarmiento, Domingo F.
—«Obras completas». — (Tomos I y II). — París, 1909. — (Reimpresión).

Subirá, José
—«La tonadilla escénica». — 3 tomos. — Madrid, 1928 - 29 - 30.
—«La tonadilla escénica, sus obras y sus autores. — Barcelona, 1933.

Taullard, A.
—«Historia de nuestros viejos teatros». — Buenos Aires, 1932.

Vega, Carlos
—«Danzas y canciones argentinas». — Buenos Aires, 1936.

Wilde, José Antonio
—«Buenos Aires desde setenta años atrás». — Buenos Aires, 1881.

Zapiola, José
—«Recuerdos de treinta años» (1810 - 1840). — Santiago de Chile, 1928. — (6.ª edición).

Zinny, Antonio
—«Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay (1807 - 1852). — Buenos Aires, 1883.

PERIODICOS DE 1830

—«El Universal».
—«El Caduceo».
—«El Correo».
—«El Tribuno».
—«El Plagiario ó sea Cajón de Sastre».

ARCHIVO GENERAL DE LA NACION

—«Coliseo» (En la segunda tapa con letra moderna se lee: «Coliseo / De esta ciudad / Dirección Municipal / Cargo y Data / é / Inventario / Año 1814 á 1818»).

ESCRIBANIA DE GOBIERNO Y HACIENDA

—Testamentaría de Manuel Cipriano de Melo, año 1813, N.° 45.

I N D I C E

INDICE

Se terminó de imprimir
en la Impresora L. I. G. U.
el 10 de Setiembre
de 1943.